دراسات ثقافية عربية

عبد الفتاح كيليطو

العين والإبرة

دراسة في «ألف ليلة وليلة»



ترجمة : مصطفى النحال

مراجعة : محمد بَرَّادة



شرقيات

العين والإبرة

دراسة في «ألف ليلة وليلة»

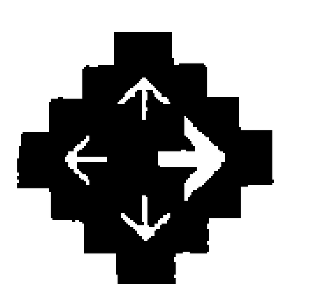
العين والأبرة

عبد الفتاح كيليطو

ترجمه: مصطفى النحال

مراجعه: محمد برادة

الطبعة الأولى ١٩٩٥



دار شرقيات للنشر والتوزيع

٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي،

رقم بريدي ١١١١١

باب اللوق -القاهرة

ص. ب: ٢٦٩١٩٨ ت: ٣٩٠٢٩١٣

صدر هذا الكتاب

بالتعاون مع

البعثة الفرنسية

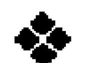
للأبحاث والتعاون

قسم الترجمة

القاهرة



غلاف وإخراج: ذات حسين



الغلاف: من قصه بياض ورياض، بياض يغني ويعزف على العود
امام احدى السيدات ووصيفاتها. المغرب - القرن الثالث عشر الميلادي (المكتبة الانجليزية في الفاتيكان)

رقم الايداع ٧٢٤٣ /٩٥

الترقيم الدولي ISBN 977 - 5406 - 76 -5

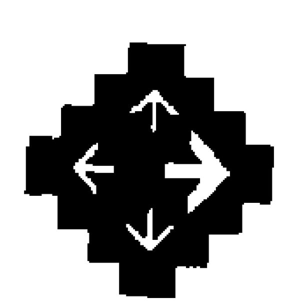
عبد الفتاح كيليطو

العين والإبرة

دراسة في «ألف ليلة وليلة»

ترجمة : مصطفى النحال

مراجعة : محمد برّادة



L'oeil et l'aiguille
Abdelfattah Kilito
La Découverte, 1993

«إلى ذاكرة أم الغيث ومحمد»

تقديم

هل خطر ببالكم، ذات يوم، أن تكتبوا على آماق بصركم، بواسطة إبرة جد حادة، حكاية برمتها تحمل عبرة أخلاقية ؟ كلا بالطبع. سيكون الأمر مؤلماً للغاية ومستحيلاً على أية حال. إنها، مع ذلك، الاستعارة التي يستخدمها، في غير ما مكان، راوي ألف ليلة وليلة كي يبرز في النهاية الطابع الوعظي للحكاية. هل يتعلق الأمر باستعارة حقاً ؟ حرفيا أجل. لكن ينبغي معرفة أنه وراء هذا المستوى الحرفي ذاته توجد سلسلة من القوى العاملة. هناك قوى الكلام بكل تأكيد، شريطة التأكيد على أن الكلام مرعب، يورط حياة من يتلفظ به بل وحياة العالم. يمكن لهذا الكلام، عند الطلب، أن يحيي أو يميت، أن يدعو الأموات لإسماع صوتهم وأن ينتقل إلى شخص آخر يستغل، على التو، بعضاً من خصائص بل ومن مصير الشخص الذي ذكره.

ومع ذلك فإن الأمر لا يتعلق سوى بالكلام. لكن ماذا يحصل عندما يتم الانتقال من القول إلى الكتابة ؟ هناك صيغة أخرى، والتي تفسر العبارة السابقة، تجعل ما يقال ماثلاً للعيان. إنها تفعل ذلك بكيفية عامة جداً : يتعلق الأمر، في هذه الحال، بتحويل الحكاية، الحكاية الشفهية، إلى كتاب أو إلى أرشيفات. إن قوة الكتابة، كما هو الشأن بالنسبة لمخطوط شهير من سرقسطة أو قسم مجهول من أعمال أرسطو في رواية «اسم الوردة» تتعدى إذاً مستوى الكلمات البسيطة إلى درجة أنه يمكن أن نتخيل، بعيداً عن كل الكتب الممكنة التي يمكن أن تتولد من حكايات خاصة، الكتاب الوحيد، الجامع لذخائر القصص بخزانة شهرزاد والذي يمكن أن تغترف منه الأميرة الشابة حكاياتها بدون انقطاع ، تفادياً للموت...

هكذا يستثمر عبد الفتاح كيليطو، بنجاح نادر، الصور المتعددة التي يمكن أن تأخذها الكلمات دون أن يستطيع المرء، في آخر الأمر، وبعد انتهاء الحكايات، أن يقرر إنهاء مغامرة الليالي. إنها، على العكس، تدعونا لتمديدها لئلا نموت – على الأقل ذلك الموت المشار إليه – بسبب تدهور في الروح. إن هم التأريخ، عند كيليطو، يفسح المجال، هنا، لمبتكر الأخيلة، ولماذا لا نقول للحالم. لكن الحلم كثيراً ما يكون أكثر إعراباً وأكثر صدقاً.

أندري ميكال

(أستاذ بالكوليج دو فرانس)

❖

تمهيد

قيل إنه ليس بوسع أي أحد قراءة ألف ليلة وليلة من أولها إلى آخرها دون أن يموت. ربما توجد وراء هذا التطير معاينة عامة تتعلق بأن لا أحد يتوفر على الأناة الكافية لقراءة الكتاب برمّته. إلا أن هناك أيضاً الاعتقاد بأنه لا يجب أن يقرأ، ربما لأنه كان يعتبر عديم الجدوى (١). بطبيعة الحال يمكن للمرء أن يقرأ جزءاً منه دون خوف (وإلا لكان جميع الذين قرأوا شيئاً من «الليالي»، أي جميع قراء الأرض، في عداد الموتى الآن) . غير أن القراءة الكاملة لايمكن أن تؤدي سوى إلى الهلاك.

ليطمئن القارئ : إنه لن يموت بسبب «الليالي»، لكونه لن يتمكن، حتى وإن رغب في ذلك، من إتمام هذا الكتاب المتشظي الذي يعتبر متناً يضم عدداً لا يحصى من المخطوطات والطبعات والترجمات والإضافات والشروح والكتابات المعادة. وسيظل هناك أبداً نص آخر من الليالي قابلاً للكشف والقراءة. إن الإدانة المتطيرة تتلاشى داخل تعرجات كتاب عدّ، بحق، كتاباً لا نهائياً.

هذا الحظر المعلن عنه في حق «الليالي» هو إشادة غير مقصودة بها، واعتراف بسلطتها. لا يُقرأ هذا الكتاب كما تقرأ سائر الكتب. بداخله يوجد شيء ما سحري، وإذن مرعب. وهو في ذلك يشبه الكتاب المسجل به مصير كل فرد على حدة، لكون نهايته تلتقي مع لحظة موت القارئ. بهذا المعنى، فإن الموت هو ثمن القراءة، أي ثمن الحياة.

إن الانطباع الذي يحتفظ به المرء عن «الليالي» هو أن الكلام سيد فيها، إذ يتحقق التواصل بطريقة شفهية، فالحكايات لا تقرأ بل تسمع، ومع ذلك إذا نظر إليها عن كثب فسيتبين أن السرد الشفهي لا يعدو أن يكون مرحلة من مراحلها تتلوها أخرى حاسمة هي مرحلة تدوين الحكاية كتابة. وتتكرر هذه العملية مراراً (وبصفة خاصة عندما يكون المتلقي ملكاً) إلى حد تفرض معه الخلاصة التالية نفسها : لا تتم المصادقة النهائية على الحكاية، حقاً، إلا عندما تصل إلى الكتاب.

من ثم تنبثق سلسلة من التساؤلات : مَن القادر على تمرير الحكاية من سجل الشفهي إلى سجل الكتابي ؟ ماذا يمكن القول عن مفهوم الراوي ومفهوم المؤلف ؟ إلى أية خزانة يؤول الكتاب؟ وأية أيد تستطيع فتحه ؟ ولماذا حالما يتم تسجيل الحكاية لا يبقى ثمة ما يروى، اللهم موت الشخوص ؟ بواسطة أي مفعول سحري يغدو الكتاب عنصراً من عناصر الموت، هذا في الوقت الذي يقدم فيه نفسه بوصفه مساعداً وبلسماً مخصصاً لتقوية الحياة وتحسينها ؟ وما الداعي إلى إغراق الكتب ؟

في مجرى الماء، وبصفة تدريجية ستسعى قراءتي لكتاب «الليالي» لا إلى تجريده من أسراره (بوَساطة ما لا أدري من شبكة تأويلية) بل إلى إطلاعه على سره الخاص، وذلك دون المس بكل احتمالات معناه. وفي كل لحظة ستكون العين والإبرة حاضرتين في الموعد.

الفصل الاول

خزانة شهرزاد

«وَلَنَا ليالٍ أجْملُ منْ نهاراتكم»

راسين

يُفضّل العالم الأنثروبولوجي «روبير لُووي» هنود الكرو على هنود الهوُبّي وذلك لأنه، على حد قوله، «إذا قام هندي «الكرو» بجدع أنفَ زوجته الخائنة فهذا سلوك يمكن أن أفهمه ويبدو لي بمعنى ما، عادياً، بينما يقوم هندي «هوبي»، في موقف مماثل بأداء شعائر الصلاة طالباً من الآلهة أن تتوقف الأمطار، وأن تصيب المجاعة كل الناس، وهذا سلوك يبدو لي غريباً ورهيباً إلى حد ما، بل يوقف الشعر فوق رأسي حرفياً»[٢].

ما يتمناه الهندي الهوبّي، في نهاية الأمر، هو انقراض النوع البشري ؛ ولتحقيق هذه الأمنية يتوجه إلى الآلهة. ولو كان قادراً، بوسائله الخاصة، على أن يبيد المجموعة البشرية فإنه لم يكن ليتردد لحظة واحدة. إن جنونه المطلق يجعله مختلفاً عن الهندي الكرو الذي يكتفي بالاستسلام للحظة من لحظات القلق ولارتباكٍ عابر.

هذان السلوكان يلتقيان في الحكاية –الإطار، «لألف ليلة وليلة». كلنا يتذكر أن هذه النكبة الزوجية ذاتها يعرفها أخوان شقيقان ملكان هما : شاه زمان وشهريار، يباغت الأول زوجته وهي بين أحضان عبد أسود، فيقتل العشيقين معاً، غير أنه يقلع عن تعذيب نفسه بعد مرحلة قصيرة من الكرب (يتمكن بنوع من الحكمة أن يتغلب على حزنه عندما يكتشف أن شقيقه البكر أكثر تعاسة منه)[٣]. صحيح أنه لا يقتصر على جدع أنف زوجته ويعمد إلى قتلها، ومع ذلك فإنه سلوك يمكننا أن نفهمه، حسب تعبير روبير لووي.

وإذا كان شاه زمان قد تصرف مثل الهندى الكرو فإن شهريار يتصرف على غرار الهندي الهوبّي، إذ يتخذ قراره الغريب والشنيع القاضي بأن يقوم كل صباح بضرب عنق المرأة التي يكون قد تزوجها ليلاً[٤]. ولكي ينجز هذا القرار على أحسن وجه، فإنه ليس في حاجة إلى الآلهة، بل يكفيه أن يعطي أوامره. وما يعجز الهوبّي عن تحقيقه، يعنى إبادة البشرية (لكون الآلهة التي يتضرع إليها لا تشاطره الجنون نفسه)، فإن شهريار يستطيع إنجازه ببطء، لكن بصورة أكيدة. يقتل خلال ثلاث سنوات ما يربو على ألف امرأة إلى أن يتبين، ذات يوم ، للوزير المكلف بأن يقدم له الضحايا، أنه لم تعد هناك فتاة في جميع أرجاء البلاد.

تتمة الحكاية معروفة : ستنجح شهرزاد، بنت الوزير، في تخليص الملك من جنونه، وذلك

بروايتها لحكايات ذات قوة علاجية لا جدال فيها [٥]. وهكذا تتمكن من خلال وضعه في حالة تنبه طيلة ثلاث سنوات تقريباً، من شفاء ضغينته وحقده، وبالتالي تتمكن من إنقاذ البشرية.

تملك شهرزاد ورقة رابحة على درجة كبيرة من الأهمية وهي :

فن الحكي. لا تكفي معرفة الحكايات بل يجب، إضافة إلى ذلك، معرفة طريقة روايتها وأيضا التمكن من إغراء المستمع بالإنصات اليها. ثم إن شهرزاد، فضلاً عن ذلك، تتوفر على جمال فائق، ومما يزيد في فعالية السرد أن يكون الذي يقوم به لطيف المنظر والمسمع. وهكذا تتزايد المتعة التي توفرها الحكاية بتزايد تأمُّل الوجه الجميل. زد على هذا أن شهرزاد لا تحكي أي شيء كان، إنها تحرص على أن تدرج حكاياتها ضمن مقولة الخارق، إذ لا مناص من أن تكون الحكاية عجيبة وغريبة ، وإلا فإنها غير جديرة بأن تروى. يجب أن يتأكد المستمع من أنه ينجز ذهنياً المسافة التي يقطعها البطل من العالم المألوف إلى العالم الغريب. يحدث هذا الاستعداد الخاص منذ اللحظة التي يتم فيها تقديم الحكاية باعتبارها مدهشة ومذهلة [٦]. وأخيراً تخلق شهرزاد إحساساً من الانتظار القلق، إذ أن نهاية الحكاية لا تتطابق مع نهاية الليلة، وهكذا على الملك أن يترقب، كل فجر، استكمال الشمس لمسيرتها اليومية. وما إن تنتهي الحكاية حتى تبدأ أخرى جديدة بوصفها أكثر جمالاً وعجائبية من سابقتها. هكذا تمنح شهرزاد نفسها في الوقت الذي تتهرب فيه. تعد بالمتعة ثم تؤجلها. وكلما أشبعت رغبة أثارت أخرى محملة بالذكرى الزاهية للرغائب السابقة.

من ذا الذي ابتكر الحكايات التي ترويها ؟ هذا السؤال لا فائدة منه وغير وجيه، إذ يمليه فضول غريب عن كتاب «الليالي» الذي لايهتم سوى بعملية الرواية. لا يتمّ الحديث في أية لحظة عن أصل الحكايات، كأنها دائماً معروفة ومروية. إنها تروي فقط ولا تبتكر، إذ هي موجودة دوماً، بل لقد كانت موجودة على الدوام، متدلية مثل فواكه يانعة من شجرة أزلية، يكفي أن يمدّ المرء يده لقطفها. ويعد سردها بمثابة فعلٍ يعيد تكرار عدد غير محدد من الأفعال المماثلة السابقة، وذلك دون أن يكون ممكناً أو قابلاً للإدراك الرجوع إلى بؤرة أولية يمكن اعتبارها أصلاً ومصدراً لظهورها.

ومع ذلك يحدث أن تقوم شخصيات «الليالي» باختلاق حكاية من الحكايات، أي تعلن عن أشياء تعرف عدم صحتها. من ثم يكون الابتكار مرادفاً للكذب، والكذبه وحدهم يستطيعون فعلاً ابتكار الحكايات. يمكن أن تكون الدوافع متباينة : يكذب الإنسان ليخدع شخصاً ما، أو للتخلص من خطر محدق بواسطة حيلة ما، أو تحت تأثير دافع مباغت. وأبرز مثال على هذا حكاية العبد الأسود الذي اعتاد أن يكذب مرة واحدة في السنة حيث يلفّق حكاية تزعج أسياده وتقلق الجيران وتثير الفتنة في كل أرجاء المدينة[٧]. غير أن الكذب هو انتهاك للخلق الإلاهي ومسٌ به، ولأنه نتيجة خيال هدام فإنه يخلق اضطرابا في نظام العالم، كما يؤدي إلى سلسلة من المصائب. إنه لا يمكن الاستماع إلى حكاية مختلقة دون تكبد خسائر جسيمة، كما أن الإنسان الكاذب،

بالمقابل، لا يسلم من العقاب : وهكذا سيتم إخصاء العبد وحرمانه من الإنجاب. لا تحدثنا الحكاية عما إذا كانت هذه الشخصية قد أقلعت، بعد بتر عضوها، عن اختلاق كذبتها السنوية أم لا.

لم تبتكر شهرزاد الحكايات التي قامت بروايتها، إذ أنها تضطلع بدور الناقلة والراوية فقط. وبالفعل، كل حكاية من حكاياتها تستهل بـ «بروتوكول» افتتاحي هو عبارة عن مقطع طقوسي يربطها بصوت مجهول وخفيّ : يحكَى أو بلَغَني.

من المعلوم أن الحضور الفعلي أمام الأستاذ، في الثقافة العربية الكلاسيكية، يُعد ضرورة ملحة من أجل انتقال النص. ومع ذلك لم تجمع شهرزاد حكاياتها عن طريق الرواية الشفهية بقدر ما جمعتها من الكتب. أساتذتها هم الكتب فقط، والبالغ عددها ألفاً، حيث درست الطب والشعر والتاريخ وأقوال الحكماء والملوك. فمن هذه الذاكرة المكتوبة و الزاخرة استقت مادة حكاياتها ونهلت مادة العبرة التي قدمتها لشهريار ليلة بعد ليلة. في البدء هناك خزانة.

❖

يبدو أن هذه الكتب تحتوي على كل الحكايات، أي على كل ما رُوي وما سوف يروى، إلا أن هناك حكايتين، فيما يبدو، لا تتوفر عليهما : الأولى هي حكاية شهرزاد التي لن تعرف نهايتها إلا في الليلة الحادية بعد الألف والتي يتكفل بروايتها سارد مجهول : حَكيَ [٨]. فشهرزاد تروي، لكنها تروى كذلك. ينبغي القول إنه ليس ثمة من سبب يجعلها تتولى رواية حكايتها مادام الملك يعرفها ، إذ سيكون الأمر عديم الجدوى وخطيراً في الآن نفسه : قد يسيء الملك فهم الخدعة المستعملة منذ الليلة الأولى، تلك الخدعة التي لا يجهلها، ومع ذلك يجب أن تظل خفية غير معلن عنها.

غير أن شيئاً غريباً، حسب بورخيس، حدث في الليلة الثانية بعد الستمائة: في هذه الليلة يستمع الملك إلى الملكة وهي تروي حكايته، يستمع إلى الحكاية البدئية التي تضم سائر الحكايات وتعانق نفسها بشكل رهيب (...) في حالة ما إذا واصلت الملكة روايتها فإن الملك وهو ثابت في مكانه سينصت إلى الحكاية المبتورة لألف ليلة وليلة إلى الأبد، والتي تصير إذ ذاك لا نهائية ودائرية[٩]. وفي مكان آخر يعزو بورخيس هذه السمة الدائرية إلى خطأ أحد النساخ : «تذكرت كذلك تلك الليلة الموجودة وسط ألف ليلة وليلة» حيث تعمد الملكة شهرزاد (بسبب شرود الناسخ شروداً سحرياً) إلى حكاية قصة الألف ليلة وليلة نصاً، مع احتمال مجازفة الوصول مجدداً إلى نفس الليلة التي تحكي فيها تلك القصة، وهكذا إلى ما لا نهاية» [١٠].

سرعان ما ينقض أحد القراء السذّج (وأنا واحد منهم) على مختلف طبعات «الليالي»

المتوفرة لديه بغية تأكده مما أورده بورخيس. وبعد أن يعود خائباً (ولا يمكن للأمر أن يكون إلا كذلك) سوف يقول إن ملاحظة بورخيس لا تتناقض، في جميع الحالات، مع مصير كتاب ما فتئ يغتني ويتعدل ويكتمل عبر العصور. كتاب أساساً غير مكتمل، لا منته، لا نهائي ولا يلغي أية إمكانية أخرى، حتى وإن اقتضى الأمر أن ينصت الملك في الليلة الثانية بعد الستمائة إلى حكايته.

كان من المتوقع، في الحقيقة، أن تَروي شهرزاد هذه الحكاية، بالأحرى، في النهاية لتضع الملك وجهاً لوجه أمام صورته، ولتدعوه إلى تأمل ماضيه في ضوء العبرة التي تلقاها. وبالفعل، فإن طبعة هابخت تجسد هذا الاحتمال، إذ في الليلة الحادية بعد الألف، وفي شكل خاتمة، تروي شهرزاد للملك الاستهلال، أي الحكاية -الإطار «لليالي» [١١].

أما الحكاية الثانية التي لا توجد ضمن حكايات شهرزاد، فهي تلك التي قام والدها بروايتها لها، قبل الليلة الأولى، عساها تعدل عن منح نفسها للملك : أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع [١٢]. ما إن يذكر هذه الحكاية حتى ترغب في معرفتها : وما الذي جرى لهما يا أبت ؟ [١٣]. تستسلم للفضول منذ الوهلة الأولى رغم توفرها على - علم واسع وامتلاكها الجيد لناصية الفن السردي، مع ما يحمله هذا الفضول من مجازفة : أن تقع تحت تأثير الحكاية ولا تكون لها الكلمة الأخيرة في جدالها مع والدها. غير أنها إذا كانت لم تقاوم الرغبة في المعرفة (وعلى كل حال فالفضول هو الموضوعة الرئيسية في حكاية الحمار والثور) فإنها لم تذعن للإثارة ولسلطة الحكاية المروية من طرف أبيها قصد التأثير عليها وجعلها تعدل عن قرارها. لقد برهنت، بعدم خضوعها لصيغة الأمر الذي تمثله الحكاية الأبوية، على تصميمها وشدة عزمها، وصارت بذلك، أهلا لمواجهة الاختبار الصعب من خلال لقاء شهريار. لقد كان عليها، قبل الوقوف في وجه الملك، أي الزوج، أن تقف أولاً في وجه والدها وحكايته.

هناك أمر جدير بالإشارة، وهو أن شهرزاد، خلال مناقشتها مع والدها، لا تلجأ إلى السرد، ولا ترد على حكايته بحكاية أخرى يمكنها أن تدعم موقفها، كما يتحقق ذلك في سياقات سردية أخرى حيث يحاول كل محاور أن ينتصر لنفسه معتمداً على الأمثال (exemples). تكتفي بالإعلان عن قرارها بجفاء دون أن تعززه بمثل، هي التي تتملك سلطة الحكي وتعرف استخدامه كما تعرف الاحتياط منه. بهذه الصورة على الأقل، تعرض الأمور في طبعة القاهرة، في حين تتسم المناقشة بحدة أكثر في طبعة محسن مهدي إذ تؤكد شهرزاد لوالدها أن حكاية الحمار والثور لا يمكن أن تغير رأيها وأن باستطاعتها أن تروي له حكايات كثيرة مماثلة، وأنه إن حاول تثبيط عزمها فسوف تخبر الملك بكل شيء [١٤].

هكذا، إذن، تتوفر شهرزاد على حكايات عديدة لا تكترث بها وتعاملها باستخفاف واضح[١٥]، لأنها، في نظرها، غير جديرة بأن تُروى (اللهم إلا إذا كانت تعتبر والدها غير جدير بالاستماع إليها). ولئن هددت بأن تبوح للملك بكل شيء فلأن والدها، بعد استنفاد جميع الوسائل، يود أن يجبرها على الخضوع له قسراً. ومهما يكن من أمر، فقد أثبتت الحكايات التمثيلية

عدم فعاليتها، إذ أن الحكاية التي رواها الأب لم تربك البنت على الإطلاق، كما أن الحكايات التي يمكن أن ترويها البنت لم يطالب بها الأب. وبما أن الخصمين معا متحصنان ضد مفعول الحكاية، فقد تحولا إلى شكل آخرمن أشكال الإرغام، حيث تتغلب شهرزاد على والدها الذي يستسلم لها خوفاً من غضب الملك.

لا تخفي شهرزاد استعجالها أثناء حوارها، ويبدو أنها تعتبر كل مناقشة بمثابة مضيعة للوقت. ويعود السبب إلى كونها تعرف أنها لا يمكن أن تتملص من المهمة التي عزمت على تنفيذها حتى ولو أرادت ذلك. وتتجلى هذه المهمة في إنقاذ العذارى من القتل اليومي وبالتالي إنقاذ نفسها. وبالفعل، لم تبق في مجموع أرجاء البلاد سوى فتاتين اثنتين هما : شهرزاد وأختها دنيازاد، ويعرف الوزير ذلك أكثر من غيره، هو الذي يقبل حزينا جداً، حينما يتعذر عليه العثور على عذراء يقدمها للملك، ليعرض مشكلته على ابنته. لماذا يتوجه إليها هي بالذات ؟ هل يعود السبب إلى أنه يحتاج إلى استشارتها حول القرار الصائب الذي ينبغي اتخاذه لكونه يعرف ذكاءها وحكمتها ؟ أم أنه - وهذا ما يفسر انعدام عزمه - لا يجد أمامه اختيارا آخر سوى تقديم ابنتيه بادئاً بالبنت البكر ؟

في مثل هذه الظروف، لا داعي لرواية الحكايات، إذ أن الحوار برمته يفسده تأكد المتحاورين معاً من أنه يجب، بالضرورة، تقديم إحدى العذارى كضحية. لكنهما يحرصان على تحاشي التعبير عن ذلك بوضوح. لقد قضي الأمر وأضحت كل مناقشة عقيمة : يتصرف الوزير كما لو أن باستطاعته الحيلولة دون التضحية بابنته، إلا أن مناورته في مجملها لا تهدف، في نهاية المطاف، سوى إلى تأجيل اللحظة المحتومة. يقوم برواية حكاية ويتظاهر بتثبيط عزيمة ابنته، رغم أنه يعلم علم اليقين أنه حتى وإن أفلح في إقناعها فإن الملك، مع ذلك، سوف يصر على أن تقدم له. إن إثبات السلطة الأبوية يساوي، في هذه الحال، مواجهة السلطة الملكية. تواجه شهرزاد، إذن، أبا أعزل وعاجزاً. ولئن شقت عصا الطاعة وتمردت عليه (ذلك أن الأمر يتعلق فعلاً بتمرد)، فإنها كانت تسعى إلى إنقاذه من غضب الملك أيضاً. في هذه المعركة المبهمة يعتبر الانتصار مريراً.

لا يدقق النص فيما إذا كانت شهرزاد، وهي تغادر البيت الأبوي في اتجاه قصر الملك، قد أخذت معها خزانتها أم لا. لقد عاشت صحبة الكتب لمدة طويلة، وتعلمت منها الشيء الكثير، إلا أن علمها لم يكن يستفيد منه أي شخص آخر سواها. ظل راقداً وسط غبار مخطوطات عديدة دون استعمال ولا نفع، ظل عقيماً لا يدعم أي عمل ولا يخدم أية قضية. والحال أن العلم ينبغي أن يكون تعليماً وحثاً على العمل. فالعلم كما يقول ابن المقفع هو كالشجرة والعمل به كالثمرة(١٦) العالم الحقيقي هو من ينفتح على الآخرين، من يجعل معارفه رهن إشارتهم ويخضع علمه للاختيار ويواجه الموت إن اقتضى الأمر ذلك. لقد أدركت شهرزاد جيداً هذه الضرورة، وهو ما يفسر القرار الذي اتخذته. بذهابها لمواجهة الموت تعبر عن صحة قراءاتها ووجاهة وشرف ثقافتها، وتبرهن على أن المعرفة لا تكتمل إلا إذا تم نقلها وتعليمها وإلا إذا أثرت في الناس. إنها لا ترغب في الانفراد بالمعرفة، فما تلقته يجب أن يعطى مجاناً، لأن التخلص من المعرفة هو السبيل

الوحيد لامتلاكها الحقيقي.

كانت الكتب راقدة ثم أقدمت شهرزاد على إيقاظها بفتحها على الخارج، بإخراجها من انطوائها. أصبحت الكتب عبر صوتها مبدأ من مبادئ الحياة. ومن المفارقات أن شهرزاد بدأت تخيا وتضمن حياة الآخرين منذ اللحظة التي ذهبت فيها لمواجهة الموت. خرجت من بيتها، غادرت البيت الأبوي، وعندئذ انتقلت معها خزانة بكاملها.

❖

تختلف نهاية «الليالي» حسب الطبعات. ما يثير الاستغراب في طبعة القاهرة، أن الملك لم يأمر بتدوين الحكايات التي طالما سحرت لياليه. لا يمكن اعتبار غياب هذا الأمر إلا ثغرة ونقصاً من حيث إن عدداً كبيراً من حكايات «الليالي» ينتهي بالإشارة إلى تدوينها.

يتحقق هذا التدوين بقرار ملكي. وحده الملك يستطيع أن يأمر بتسجيل حكاية ما، ووحده ينهي الحكاية ويمنحها خاتمتها الحقيقية، وذلك بجعل الكتابة مآلا للسرد. فالكتابة ترتبط بالملك الذي يكفل الحكاية ويضمن قيمتها.

والحال، أن شهريار لا يبالي، البتّة، بأن يحتفظ بأثر ما من حكايات شهرزاد، كما لو أنها لا تهمه أو ترتبط به، كما لو أنها لا تخصه. وهكذا، فبعدم إعطاء أوامره للنساخ بتدوينها يكون قد حكم عليها، لا محالة، بالنسيان. فهو لا يعمل على الاحتفاظ بذكرى منها، بل يبدو أنه يجد في محوها واستئصالها من كل ذاكرة مستقبلية. هكذا يشيد الصمت على حقبة زمنية مؤلمة يجب طمسها إلى الأبد. غير أن البحث عن النسيان لا يفسر كل شيء، ينبغي أن نضع في الحسبان كذلك غيرة شهريار الذي يريد أن يكون الوحيد الذي يعرف شهرزاد، الوحيد الذي يستمتع بمحاسنها وحكاياتها. يجب ألا يشاركه أي شخص آخر، ولو عبر القراءة، احتفالاته الليلية.

تقترح طبعة هابخت نهاية أكثر انسجاماً مع أفق انتظار القارئ. هذا الأفق المحكوم، كما سبق القول، بحكايات أخرى من «الليالي». نقرأ في هذه الطبعة أن الملك أحضر المؤرخين والنساخ وأمرهم أن يكتبوا جميع ما جرا له مع زوجته من أوله إلى آخره فكتبوا ذلك وسموها سيرة ألف ليلة وليلة فجاءت ثلاثون مجلداً فوضعهم في خزانته (١٧).

هذا الكتاب ظاهرياً، غير موجه إلى القراءة، إذ ما إن انتهى النساخ منه حتى أغلق عليه. يجب القول إن حالة شهريار تختلف عن حالة ملوك آخرين يأمرون بتدوين الحكاية التي تنال إعجابهم: فهم، بصفة عامة، ليسوا متورطين فيها، بينما يرتبط شهريار ارتباطاً وثيقاً بالحكايات التي ترويها شهرزاد. فالكتاب، في نهاية المطاف، يروي حكاية شهريار. إن هذا الأخير هو مصدر الكتاب

وأصله، وذلك لسببين اثنين : فهو لايكتفي بإصدار أوامره بكتابته بل إن كل الحكايات التي بين دفتيه موجهة إليه ومروية له كذلك ؛ وهو معني بها من أولها إلى أخرها. الكتاب يخصه، ويتميز هذا الامتلاك بالأسر . سيكون ذاكرته، غير أنها ذاكرة منفصلة عنه، بعيدة عن الاستعمال وقابعة كما هي في ليل خزانته. إنه موقف مخالف لموقف شهرزاد التي رأينا أنها فتحت خزانتها على العالم. فالكتاب محبوس ولايحق لأي أحد قراءته مثلما لايحق لأي أحد رؤية الملكة . إن كماله لايضمن إلا إذا ظل مصاناً داخل العزلة المطلقة. لاداعي إلى إعادة كتابته والإكثار من نسخه، وإلا كان ذلك إعادة إنتاج للمشهد الخلاعي المرعب للملكة السابقة في الحديقة صحبة العبيد الأربعين من الجنسين.

لقد كتب النساخ، دون ريب، المجلدات الثلاثين بحروف من ذهب. فالذهب مادة نبيلة غير قابلة للفساد. وتتمثل رغبة شهريار في الرفع من قيمة الكتاب وإنقاذه من التحريف والتلف والتزييف. هكذا تتم صيانة حكايات شهرزاد من وجهين : بواسطة الكتابة التي تنقذها من النسيان، وبواسطة الذهب الذي يصون النص من الامحاء أو من الفساد. بل تتم حمايتها (أو أسرها) من ثلاثة وجوه إذا أخذنا بعين الاعتبار الخزانة التي وضعت بداخلها. الذهب والكتابة يساهمان في التثبيت النهائي للنص ويقودان عملية متصلة ضد التبدل والتحريف. ينبغي أن يكون النص مطابقاً تماماً لكلام شهرزاد الشفهي. فالإخلاص لهذا الكلام هو تعبير عن الإخلاص للملك، إذ يجب أن تسجل الحكايات بالشكل الذي يسمعها به. ومما يزيد في الطابع الملح لهذه الضرورة، بالنسبة له، أن كل شيء يبدأ بمشهد الخيانة وبالتركيز على دناءة الملكة السابقة وفسادها. غير أنه اتضحت عفة شهرزاد وطهارتها. وعلى النص أن يعكس هذه الصورة : صورة امرأة نقية العرض بعيدة عن المتناول.

لقد كاد المخطوط أن يظل أسيراً إلى الأبد، لكن بعد مرور زمن طويل على وفاة شهريار وشهرزاد – حسب طبعة هابخت دائماً – يكتشف أحد الملوك الذي كان عاقلاً، عادلاً، لبيباً[١٨] وهي الصفات التي لم يكن يتوفر عليها سلفه البعيد، الثلاثين مجلداً ويقرؤها كلها ثم يعجب بمحتواها ويأمر الناس بنسخها ونشرها في جميع البلدان. صحيح أنه غير معني بالكتاب وليس ثمة ما يدعوه لأن يكون القارئ الوحيد له، غير أن كرمه، على كل حال، يجعل منه خلفاً شرعياً لشهرزاد.

وحسب ترجمة «ماردروس» فإن شهريار نفسه هو الذي ينشر الكتاب. بأمر منه أخذ النساخ من المخطوط الأصلي عدداً كبيراً من النسخ الأمينة التي وزعوها في أقاصي الإمبراطورية لتكون عبرة للأجيال [١٩] . لا بد من الإشارة إلى التشديد على أمانة النسخ. تنتشر النسخ، انطلاقاً من قصر شهريار وانطلاقاً من مخطوط ملكي مكتوب بحروف من ذهب، مثل أشعة منبعثة من مركز شمسي. إن التوهان الذي يفرض عليها يجعلها، مع ذلك، عرضة لأن تتبدل وتفقد شيئاً من حرارتها الأصلية. خاصية النسخة هي توليد نسخ أخرى، وإذا كان بإمكان شهريار أن يسهر على أن تكون النسخ الأولى أمينة فليست له أية مراقبة مباشرة على النسخ التي سوف تسحب منها، ليست له أية

مراقبة على نسخ النسخ. لذلك فمن الأهمية بمكان أن يجعل النص المصدر، النص الأول، في مأمن: أما المخطوط الأصلي فقد وضعوه داخل الخزانة الذهبية للمملكة تحت مراقبة وزير الخزينة[٢٠]. لقد أصبح المخطوط الأصلي، باعتباره مرادفاً لسلطة عليا، محجوباً وبعيد المنال، في حين أن الوضعية الثانوية للنسخ مماثلة لوضعية سائر ممثلي الملك في الإمبراطورية. فلا قيمة لهذه النسخ التابعة للمخطوط الأصلي سوى ما يضفيه عليها خضوعها وامتثالها وإخلاصها للنص الملكي.

إن هذا الكتاب، الموجود تحت حراسة مشددة وفي حوزة الملك الذي يضمن أصالته وطهارته، هو حلم كل قارئ لليالي الذي لا يتوفر سوى على نسخ ممسوخة من المخطوط الأصلي، نسخ محرفة ، غير أمينة وتشوبها الشوائب. ومن البدهي أن كل نسخة، بالرغم من خيانتها الجوهرية، تقدم نفسها بوصفها النسخة الأكثر شبها للنموذج، للنص الأصلي. و هذا الأخير موجود لكنه متوارٍ جداً إلى درجة اختفائه عن الأنظار نهائياً وبعده عن المتناول ؛ وهذا هو سبب بقائه سليماً في حفظ تام. وجوده لاينفصل عن غيابه، ومن ثم فإنه يمارس سلطته من خلال ابتعاده وصعوبة مناله. ولأنه مصون ، فإن قراءته متعذرة بل ومحظورة. إنه بهذا الوضع يفرض حضوره ويمارس نفوذه؛ إنه يحيا لكونه في مأمن من أي اتصال. وكونه معروفاً بالظن والتخمين فقط، فقد غدا منطلقاً لإعادات تأليف عديدة تطمح، عبثاً، إلى أن تعكسه : ذلك أن حروف الذهب الناسخة له هي غير مرئية بكيفية نهائية.

❖

إذاً، تروي الليالي (أيضا) حكاية كتابتها وانتشارها في العالم المترامي الأطراف. غير أن النص يظل صامتاً عن سؤال محير آن الأوان لطرحه : كيف تمكن النساخ الذين أسندت لهم مهمة تحرير الكتاب من معرفة حكايات شهرزاد؟ كيف بلغهم ما كانت ترويه ليلة بعد ليلة ؟ من ذا الذي أطلعهم علي ما حدث لشهريار مع زوجته من البداية إلى النهاية ؟ وبأية زوجة يتعلق الأمر ؟

هل شهرزاد أم الأخرى، الخائنة، الأصلية التي كانت مصدر كل شيء ؟ ثم هناك الزوجات المضحى بهن في اليوم الموالي لزواجهن، واللواتي يعتبرهن الملك تناسخات ونسخاً دامية من المرأة الأولى. ما حصل لشهريار له صلة بشفائه التدريجي وفي الوقت ذاته بالدورة الأليمة التي تستهل بمشهد فجور الملكة السابقة. وبعبارة أخرى، فإن الحكايات التي استمع إليها تشكل جزءاً من حكايته الخاصة، ومهمة النساخ هي تسجيل الحكايات كلها.

غير أن شهرزاد لم ترو الحكايات سوى للملك ولأختها الصغيرة دنيازاد، فلا علم لأحد غير هاتين الشخصيتين بها. وبما أن النساخ لا يمكن لهم التكهن بها أو اختلاقها، فعليهم، كي

يحرروها، أن يتوجهوا لا محالة إلى شهريار أو إلى دنيازاد. لكن يبدو أن هذين المتلقيين المحظوظين غير مؤهلين لأن يلعبا دور الراوي والموصل لكلام شهرزاد. فالوظيفة الملكية لشهريار لا تنسجم ودور الراوي. يوجد الملوك، في الليالي، دائماً في وضعية المستمعين ولا يكونون رواة أبداً. قد يحدث أن يروى أحد الملوك حكايته، غير أن الأمر يتعلق في هذه الحال إما بملك مخلوع أو ملك يتحدث مع نظير له (هكذا يروي شاه زمان خيانة زوجته لأخيه شهريار).

أما بالنسبة لدنيازاد فليس هناك ما يدل على أن ذاكرتها تسمح لها بأن تنوب عن أختها. إنها تبدو، قبل كل شيء، متواطئة معها: تستثير السرد عند شهرزاد وتبعث لدى الملك رغبة الإنصات: (بالله عليك يا أختي حدثينا حديثاً نقطع به سهر ليلتنا)[21]. لقد استمعت إلى جميع الحكايات التي روتها شهرزاد كما عاينت مغامراتها الغرامية مع الملك. وهكذا نضجت جسدياً وثقافياً بفضل هذه المسارة. إنها مهيأة، بعد خروجها من مرحلة الطفولة، لمواجهة عالم الراشدين المتمثل في شخص شاه زمان، نظير الهندي الكرو، الذي ستتخذه زوجاً لها (حسب طبعة هابخت). لقد أغفلنا أمر شاه زمان الذي تتجاهله طبعة القاهرة تجاهلاً تاماً منذ الحدث المؤسف. لكن طبعة هابخت تصلح هذا النسيان حيث نتعرف على أن شاه زمان، تماماً كأخيه البكر، كان يتزوج كل ليلة بفتاة عذراء ويقتلها في اليوم الموالي. لقد اتضح أنه هوبي، هو الذي كنا نحسبه كرو! بل إن وضعيته أسوأ إذ بما أنه لم يصادف امرأة من طينة شهرزاد، فإن أي شيء لم يكبح جماح جنونه. وبينما كان أخوه منشغلاً بالاستماع إلى الحكايات، كان هو مستمرا في لعبة القتل...

لم يبق، إذن، سوى شهرزاد لإخبار النساخ بحقيقة الأمر؛ وهذا يعني أنه يجب عليها أن تروي حكاياتها للمرة الثانية. عليها، خلال ألف ليلة وليلة (أو ألف نهار ونهار) أن تكر السبحة السردية من جديد منذ البداية إلى النهاية أمام جمهور من النساخ. سوف تحتاج، في الحقيقة، لأكثر من ألف ليلة وليلة لأنها لن تروي، منذ الآن، حكاياتها، بل سوف تمليها، والإملاء بطبيعة الحال يستغرق وقتاً أطول بالقياس إلى السرد. لقد تم تحاشي حكاية إملاء المجلدات الثلاثين المكونة لكتاب الليالي، إذ لا أحد قام برواية هذه الحكاية.

ستكون شهرزاد، إذن، خلال مدة طويلة مضطرة لإهمال أبنائها الثلاثة لتتفرغ لمؤلفها. إنها ليست محتاجة، في الحقيقة، إلى إملاء حكايتها الخاصة التي تفتتح الكتاب وتغلقه، والتي توجد خارج الليالي. فلن تحتاج هذه الحكاية التي نشرتها الشائعات ويعرفها الجميع، إلى مساهمة شهرزاد، اللهم ما يتصل ببعض الجزئيات الحميمية. وبما أنها لم تروها فهي ليست في حاجة إلى إملائها.

هناك، إذن، ثلاثة محافل يمكن أن تكون قد ساهمت في ميلاد الكتاب: الملك الذي يأمر بكتابته، والمدونون الذين يكتبونه، وشهرزاد التي تمليه وتصير هي المؤلف بعد أن كانت مجرد راوية. لكن من المحتمل ألا تكون قد جشمت نفسها كل هذا العناء، من المحتمل أن تكون قد سلمت كتبها، بكل بساطة، إلى النساخ، على الأقل تلك الكتب التي كانت مصدر حكاياتها. قد يكون الكتاب الحادي بعد الألف، إذن، مجرد نبذة، مقطع أو اقتباس من الكتب الألف التي تكون

خزانة ملكة الليل.

❖

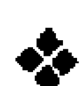
تبين لنا حكاية كتاب «الليالي»، وكذا حكاية مخطوطاته وطبعاته وترجماته، أن ثمة دوماً تكملة ينبغي أخذها بعين الاعتبار والتي تجعل كل خاتمة مؤقتة. هكذا يقوم الملك، حسب بعض الروايات، بإيقاف شهرزاد بفظاظة في الليلة الحادية بعد الألف قائلاً : كفى، ليضرب عنقها، فهذه الحكايات الأخيرة بصفة خاصة أحدثت لديّ مللاً قاتلاً [٢٢]، ولم يعف عنها إلا لكونها أنجبت ثلاثة أطفال ذكور.

إنها خاتمة متشائمة، إذ تكشف الحكاية عن عجزها أمام السلطة وأمام الجنون، أمام سلطة الجنون وجنون السلطة. تفشل الكتب في تغيير مجرى الأشياء وفي تصحيح العالم. ينبغي أن تستسلم الحكمة أمام الهذيان. لكن لنتأمل جيداً قول الملك : حكايات شهرزاد أحدثت لديه مللاً قاتلاً، والحكايات الأخيرة بوجه خاص، وإذن الأولى أيضاً وإن بدرجة أقل. وإذا كان قد أوقف الراوية، فلأن حكاياتها مخيفة، بحيث إن الإنصات إليها يهدد حياته. ولكي يحمي نفسه، لكي يبقى على قيد الحياة، عليه أن يقتل. وعلى صعيد آخر، يتضمن سلوك الملك حكماً على القيمة المتفاوتة لحكايات شهرزاد، يعني أن الحكايات الأخيرة ليست في مستوى سحر الأولى. لقد تم إضعاف فضول الملك، وبما أن مغامرة الآخرين لم تعد تشد انتباهه، فقد ألفى نفسه من جديد وجهاً لوجه أمام صورته، وإذا بالشياطين القديمة تظهر من جديد. فالحكي في نهاية المطاف، لا ينقذ من الموت، أو على الأقل ليس أي حكي كان. يجب أن تموت شهرزاد لكونها لم تفلح في الحفاظ على مستوى حكاياتها الأولى.

هذه الخاتمة، كسائر الخواتم، لا تضع نهاية لليالي. ينبغي أن يستمر السرد، لكن هل بقي هناك ما يقال ؟ ماذا سيروى ؟ حكايات وحكايات. ذلك أنه إذا كانت الكتب الألف هي مصدر «الليالي»، فإن هذه الأخيرة كانت مصدراً لألف كتاب ومن بينها تلك الكتب العديدة التي روت الليلة الثانية بعد الألف، الليلة غير المكتوبة، غير المحددة، المحتملة، والتي يبدو أنها تمتد إلى اللحظة التي أودى فيها الموت بحياة شهرزاد وشهريار. تلك الليلة التي تجعل القراء يحلمون باستمرار، كل واحد منهم يؤثها باستيهاماته ورغائبه [٢٣].

ولكن ليست هناك ليلة ثانية بعد الألف ولن تكون، إذ ينتهي الكتاب في الليلة الحادية بعد الألف، الليلة الخنثوية لكونها كما يقول النص أبيض من وجه النهار [٢٤]. هذه الليلة تعد نهاراً لا مثيل له، إنها بلا فجر ولا غد. لا داعي لترقب النهار الموجود هنا مسبقاً والباهر أكثر من أي وقت

مضى. لقد جعلت النهار، وهي تستأثر بنوره، عديم الجدوى، إذ لن يحدث ظهوره أية قطيعة ولا أي اختلاف. والحال، أنه عند انعدام النهار ينعدم الليل، ولن يكون ثمة سوى زمن معلق بين نهار وليلة، بين الذكوري والأنثوي، مما يؤدي إلى المؤالفة بين مبدأين متضادين[٢٥]. تضع الليلة الحادية بعد الألف، بوصفها ترفاً وهاجاً وانحرافاً عجيباً، نهاية للانحراف الكبير الذي سبق الليلة الأولى. هكذا يعود النظام الذي أخل به جنون الملك إلى نصابه، لكن ها هو اختلال كونيّ يظهر للوجود، إذ يمتزج الليل بالنهار. وبهذه التحفة، بهذا الإشراق المفاجئ يختتم الكتاب.



هوامش «التمهيد» و«الفصل الأول»

(١) انظر :
Richard F. Burton, "Terminal Essay" dans The Thousand Nights and a Night, The Heritage Press, New York, 1934, t. vt, p. 3722.

(٢) أورده كلود ليفي ستراوس في:
Georges Charbnnier, Entretioens avec Lévi-Strauss, UGE, Coll. "10/18", Paris 1971, p. 16.

(٣) من إحدى نوافذ القصر يرى زوجة شهريار منغمسة في الدعارة صحبة عشرين جارية وعشرين عبداً .

(٤) يقارن هذا بالحكاية التي يرويها هيرودوت ، وهي لملك مصر Phéros الذي أصيب بالعمى ، الا أن أحد العرافة أخبره بأنه قد يستعيد بصره إذا ما غسل عينيه ببول امرأة لم يسبق لها الارتباط برجل آخر غير زوجها . وقيل إن الملك قام باختبار زوجته أولا ، وبما أنه لم يبصر ، فقد جرب نساء أخريات وفي النهاية عندما شفي جمع كل النساء اللواتي أخضعهن للاختبار –باستثناء المرأة التي كان بولها سببا في رد بصره– في المدينة التي يطلق عليها اليوم اسم الهضبة الحمراء . بعد ذلك أحرقهن جميعا كما أحرق المدينة ، أما المرأة التي شفاه بولها فقد اتخذها زوجة له .
(L'Enquête, IivreII, 111, traduction d'A. Barguet, Gallimard, "Bibiothèque de la Pléiade" Paris, 1964)

(٥) انظر :
Jerome and Cure in the Nigthts", Studia Islamica 1001,61, 1985, p. 107 -125

(٦) يمكن تقريب سحر الحكاية من سحر الصورة الشعرية التي تجعل المتلقي في حالة غريبة حسب الجرجاني . انظر أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا ، الطبعة السادسة ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ٢٧٥ .

(٧) طبعة القاهرة ، I ، ص .١٢٥ –١٢٨ .

(٨) المصدر نفسه ، ص. ٢ .

(٩) انظر : Borges, Enquêtes, Gallimard, Paris, 1986, p68.
حديقة السبل المتشعبة ، ضمن المرايا والمتاهات ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ٦٦ .تفضل الأستاذ الخطيب مشكورا بقبـول إجراءت عديل طفيف على ترجمته (المترجم)

(١٠) طبعة هابخت ، XII ، ص . 383-393 . انظر :
Heinz Grotzfeld, "Neglected Conclusions of the Arabian Nights", Journal of Arabic Litrature, vol. XVI, 1985, p. 68sq.

(١١) القاهرة ، I ، ص. ٥ .

(١٢) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٣) طبعة مهدي ، I ، ص . ٧١ ، كالان ، I، ص . ٤٣.

(١٤) انظر حول وظيفة الحكاية التمثيلية في الليالي : محسن مهدي ، الحكاية التمثيلية في كتاب ألف ليلة وليلة ، دراسات عربية وإسلامية ، القاهرة ، العدد الثالث ، ١٩٨٤ ، ص .١١٠–١٣٩.

(١٥) عبد الله بن المقفع ، كليلة ودمنة ، تقديم : د . فاروق سعد ، الطبعة الخامسة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ص . ٢٢ .

(١٦) كذا في النص .

(١٧) ط. هابخت، XII ص ٤٢٦.

(١٨) المصدر نفسه ، ص ٤٢٦–٤٢٧ .

(١٩) ماردروس ، II ، ص .١٠١٨.

(٢٠) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٢١) ط . القاهرة ، I ، ص . ٦ .

(٢٢) تريبوسيان ، III ، ص . ٤٩٧ .

(٢٣) انظر على سبيل المثال حكاية إدغار بو Le Mille Deuxième Conte de Schéhérazade وحكاية تيوفيل كوتيي : La Mille et Deuxième Nuit

(٢٤) ط . القاهرة ، IV ، ص . ٢٩٠ . هذه الصورة الجميلة غير موجودة في طبعة هابخت الذي يواصل السرد إلى ما بعد الليلة الحادية بعد الألف ليصف الزواج الفاخر لشهريار وشهرزاد ، وزواج شاه زمان ودنيازاد .

(٢٥) انظر : Gérard Genette, "Le jour, la nuit", in Figures II, És. du Seuil, Paris,. 1969, p. 101 - 122 .

❖

الفصل الثاني

توطئة عن
نهاية كل حكاية

«لا أحب أن أحكي من جديد مغامرات كثيراً

ما رُوِيَتْ من قَبْل»

«الأوديسه» —هوميروس

تقرر شهرزاد ذات يوم، أو بالأحرى ذات ليلة، أن توقف خيط السرد وألا تعود إلى رواية الحكايات مرة ثانية [١] .. ما الذي يدفعها إلى اتخاذ مثل هذا القرار عند الليلة الواحدة بعد الألف؟ النص يسمح بكل الافتراضات وفي مقدمتها أن شهرزاد فقدت الرغبة في السرد. هناك افتراض آخر وهو أنها لم تعد تحتمل أن تعيش يوماً بيوم وترغب في أن تتعرف على مصيرها نهائياً وخلال ليلة تكون هي الليلة الحاسمة. افتراض ثالث هو أن شهرزاد صارت تملك السيطرة الكافية على شهريار، وهذا يجعلها مطمئنة إلى قراره الإيجابي، فضلاً عن أنها وضعت ثلاثة أطفال ذكور هم من أجمل الأطفال. أما الافتراض الرابع فهو أنها لم يبق في جعبتها ما تحكيه، أي أنها استنفدت موارد سردها وذخيرة الحكايات التي كانت تتوفر عليها عند البدء [٢] .

بعد ثلاث سنوات من جنون القتل، لم يَعُد الملك شهريار يجد فتاة يضحي بها. ولم يعد لدى شهرزاد، بعد ثلاث سنوات من التدفق السردي، حكايات ترويها.

لنتخيَّل لحظة شهريار، بعد شفائه، وهو في حيرة من أمره لا يدري ما سيفعله في سهراته الليلية بدون حكايات. لنتخيله وهو يأمر شهرزاد، ذات ليلة، برواية حكاية جديدة مهدداً إياها، طبعاً، بضرب عنقها إن لم تخرج عن صمتها! هذا ما يحصل تقريباً في حكاية قصيرة من «الليالي» هي بمثابة توطئة لـ حكاية سيف الملوك. تروي هذه التوطئة قصة البحث عن تلك الحكاية، وبالتحديد البحث عن الكِتاب الذي يحويها [٣] .

ذات يوم، يقوم الملك محمد بن سبائك، وهو من أكبر المحبين للحكايات، باستدعاء عالم قدير يدعى التاجر حسن ويطلب منه أن يروي له حكاية لم يسمع بِها مِن قبل. الطلب يشتمل، في الوقت ذاته، على الوعد والوعيد: إما أن يشبع رغبة الملك فيستوزره وإلا عوقب عقاباً شديداً. ويتمكن أحد مماليك التاجر حسن قبيل انقضاء الأجل المحدد فيَ سنة من العثور على حكاية سيف الملوك لدى أحد الرواة الشيوخ بمدينة دمشق.

كثيرة هي الشخصيات المبذرة في «الليالي». وتتأكد إرادة التبذير، عادة، لدى الابن مباشرة بعد فترة الحداد التالية لموت الأب. لكن، إذا كانت الممتلكات الموروثة مهددة، في أغلب

الحالاتِ بالزوال، فما هو يا تُرى مصير الإرث الفكري، وبصفة خاصة إرث الحكايات ؟ الحكايات تروى وتسمع، وسيظل الأمر كذلك على الدوام خصوصاً عندما يتعلق الأمر بوضعية مثل وضعية محمد ابن سبائك، ذلك الملك الجبار الذي يتوفر على جميع الوسائل التي تخول له تجميع الحكايات على نطاقٍ واسع. والحال، أن هذه الحكاية القصيرة تؤكد أن التراث السردي قابل للنفاد وأن الخصاصة ستعقب الوفرة عاجلاً أو آجلاً: ينفق الملك أمواله بلا رَوِيَّة ويغدق الهدايا على كل من يقبل من أقاصي الأرض ليروي حكاية جديدة، وذلك بدون أن يتمكن وزيره، القلق بسبب الإسراف الذي يهدد بإفلاس البلاد، من كبح جماحه. يتم تبذير المال بتوازٍ مع تبذير التراث السردي المنقول من جيل لآخر. فمن فرط إنصاته للحكايات، استطاع الملك معرفة نفس القدر الذي يعرفه الرواة في العالم أجمع. وبما أنه استنفد مجموع الثروة السردية، فقد كان عليه انتظار سنة بكاملها قبل أن يستمع إلى حكاية جديدة، هي الأجمل لكنها الأخيرة في الآن نفسه.

إذا نضبت الحكايات فلماذا لا يتم ابتكارها ؟ لقد تبيَّن، سابقاً، أن مثل هذا السؤال غير وجيه إذ ليس باستطاعة التاجر حسن أو غيره ابتكار حكاية ما. هناك تمييز، في الثقافة اليونانية، بين منشئي الملاحم Les aèdes الذين يقومون بتأليف الحكايات وبين منشدي الملاحم Les rhapsodes الذين يتولون إنشادها (٤). ليس في «ألف ليلة وليلة» سوى منشدي الملاحم، وفي هذه الحال، يكون الراوي الماهر هو من يعرف أكبر عدد ممكن من الحكايات، ويعرف كيف يرويها. الراوي الماهر كذلك هو الذي يعرف من أين يتزود بالحكايات ويعرف، بالتالي، من يقصده، في حالة الخصاصة بغية الحصول على حكايات جديدة. من هنا نفهم السر في نعت حسن بـ التاجر . لا توجد أية إشارة إلى التجارة أو إلى مبادلة البضائع، اللهم الإشارة إلى تجارة الحكايات. تعد الحكاية سلعة نادرة ينبغي جلبها من بلاد بعيدة ليعاد بيعها من جديد، مع نسبة معينة من الأرباح. إن حسنا لم يطلب مهلة سنة كي يؤلف حكاية، بل من أجل توفير الوقت الكافي للحصول على واحدة منها. إنه يتعاطى التجارة النبيلة للحكايات، وفي ذلك ما يكفي لتبرير النعت المقترن باسمه.

❖

وبما أن حسناً مجبر على ألا يغادر بيته خلال المدة المحددة له فقد عمد إلى إرسال خمسة من مماليكه إلى جهات خمس مختلفات، موصياً إياهم بالبحث عن حكاية سيف الملوك وجلبها مهما كلف ذلك من ثمن. موضوع البحث حكاية ذات عنوان معروف سلفاً هو اسم بطلها. وإذا كان التاجر، فيما يبدو، يجهل مضمونها فإنه يعلم (لا يدقق النص في كيفية ذلك) أنها موجودة ومحفوظة في مكان ما. وإذن، فإن الهدف من البحث لا يرتبط بمؤلف الحكاية (هذا المفهوم الغريب عن الليالي) بقدر مايتصل بالشخص الذي يملكها. ذلك الشخص الذي انتقلت إليه والذي سوف يعمل، بدوره، على نقلها إلى شخص آخر. وينبغي على المماليك، من جهتهم،

الذين يجهلون كل شيء عن هوية هذا الشخص، أن يجوبوا هذا العالم الواسع مستفسرين العلماء والأدباء والفضلاء وأصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة [٥]. معنى هذا أن عملية البحث ستكون بمثابة تحريات لدى رجال العلم في العالم بأسره.

وبعد غياب دام عدة شهور، يعود أربعة مماليك بخُفَّيْ حُنَيْنٍ ؛ لكن الخامس ينجح في مهمته قبيل انقضاء الأجل. ذلك أنه بعد أن يصل إلى دمَشق يرى جماعة من الناس تهرول لكي تتمكن من الإنصات إلى أحد رواة الحكايات. وبعد أن ينضم المملوك إلى هذه الجماعة، يرى شيخاً ذا وجه لطيف يروي إحدى الحكايات وهو جالس على مقعد. وما إن ينفض الناس من حوله حتى يتقدم المملوك إليه مبيناً سبب قدومه ورحلته. ويتعجب الشيخ من وجود شخص له علم بحكاية سيف الملوك . مع ذلك ، يذْعن الشيخ لطلبه موضحاً أن هذه الحكاية لا تلائم أياً كان، وبأنها لا يجب أن تحكى على قارعة الطريق، هذا الفضاء الواسع والمفتوح في وجه مستمعين أغلبهم من العوام. ثم إنه يستثني خمس مجموعات من تلقيها وهم: النساء والجواري والعبيد والسفهاء والصبيان [٦] .

ما السبب يا ترى في منع هؤلاء من الاستماع إلى الحكاية ؟ هل يوجد فيها فعل يؤدي إلى الأذى ؟ أو تأثير يضر بالعقول التي لم تتهيأ بعد لمواجهة الفتنة المنبثقة من الحكاية والتي تعجز عن السيطرة عليها ؟ في الحقيقة لا يتعلق الأمر بحماية ذوي العقول الضعيفة من تأثير الحكاية بقدر ما يتعلق بحماية الحكاية من ذوي العقول الضعيفة، وذلك بالمحافظة عليها بعيداً عن فضولهم الفاسد، وبعيداً عن شرههم وجهلهم، أي بعيداً عن التشويه والفساد: تلك هي رغبة الشيخ.

إن القاسَمَ المشترك بين المجموعات الخمس المذكورة أعلاه هو كونها لا تنتمي إلى الثقافة العالمة، أي لا تنتمي إلى الثقافة المكتوبة. إنها تشكل مجموعة بشرية منحطة، غير مراقبة وغير مضبوطة وغير مؤدبة: بلا دين ولا خلق، وبما أن هذه المجموعات لا تستطيع التحكم في غرائزها والسيطرة عليها، فإنها تعيش في حالة تبعية مطلقة: النساء بالنسبة للرجال، الجواري والعبيد بالنسبة للأسياد، الصبيان بالنسبة للآباء، والسفهاء بالنسبة لسلطة أخرى. ومن ثم فإن وضع الحكاية رهن إشارتهم يجعلها عرضة للتحريف والتبديل.

الجمهور الذي ينبغي أن تتوجه إليه الحكاية هو جمهور متميز ومحدود: الملوك والوزراء وأهل المعرفة [٧]، جمهور يعمل على صيانة النص وتصحيح عملية نقله. باختصار، جمهور متعود على الكتب. من شروط الشيخ، كذلك، أن تقرأ [٨].الحكاية لا أن تروى ، وهذا يعني أن ثمة خطاً فاصلاً بين ثقافتين: ثقافة العوام وهي شفهية لا غير، وثقافة عالمة تتميز أساساً بالكتابة. وقد تم تسجيل هذا التمييز في مناسبات عديدة. هكذا يتوفر الشيخ على متن مزدوج من الحكايات: فبالإضافة إلى تلك التي يلقيها شفهياً أمام حشد جاهل وكثيف، يتوفر على الحكاية التي لا يسلمها إلا مكتوبة مع تعيين الجمهور الموجهة إليه بصورة دقيقة. إننا أمام نوعين من الثقافة ونوعين من الحكايات ونوعين من المتلقين. لنلاحظ أن المماليك الذين كلفوا بالبحث عن الحكاية يعرفون

القراءة والكتابة وهم فضلاء، عقلاء وأدباء[9]. ولذلك فإن سيدهم لم يكلفهم بجلب حكاية منقولة فيما يبدو شفهياً. الحكاية موضوع البحث، لا تروى بل تكتب وتقرأ. ومادامت لصيقة بالكتاب ومحفوظة بداخله، فإن معرفتها لا تتحقق إلا بواسطة القراءة. زد على هذا أن نقلها كتابة يعد سبباً كافياً لانتشارها المحدود والموجه لجمهور منتقىً.

إن تلقي الحكاية، في هذه الحالة، هو إعادة كتابتها ونسخها من جديد. وهذا بالضبط ما سيقوم به العبد المملوك. بعد ذلك، يقوم الشيخ بفحص النسخة للتأكد من مطابقتها للأصل. لعملية المراقبة هذه، في الثقافة العربية، اسم تعرف به وهو: «الإجازة»، وهي ممارسة يراد بها مكافحة مخاطر النسخ، وذلك بالتأكد من دقة النسخ ومطابقتها للنسخة الأصلية أو للنسخة المعتمدة. الإجازة هي الترخيص الذي يمنحه المؤلف (أو ناسخ كفء) إلى شخص جدير بالثقة لأن ينسخ كتاباً أو مجموعة من الكتب [10]. وحده الشخص الذي يتلقى هذه الرخصة يكون جديراً بنسخ النصوص، ومن واجبه أن يحرص فيما بعد على أن تكون عملية النسخ محاطة بالضمانات الضرورية.

بعد عودته يسلم المملوك المخطوط إلى سيده الذي يقوم بنسخ الحكاية بدقة متناهية ووضوح وأمانة: «كتبها بخطه مفسَّرة» [11]. وبما أن كل تلقٍ للحكاية ينبغي أن تصاحبه عملية النسخ والكتابة فإن الملك، بدوره، يأمر كتابه بإعادة نسخها (بحروف من ذهب) وجعلها في خزائنه الخاصة. وهكذا أعيدت كتابة مخطوط الشيخ ثلاث مرات متتاليات.

❖

واحتراماً للشروط التي وضعها الشيخ لنقل الحكاية يقرأ التاجر حسن المخطوط في مشهد حافل أمام أنظار الملك والأمراء والعلماء ورجال الأدب والشعراء. باختصار، يقرؤه أمام جمهور متميز وفي مكان مغلق هو القصر الذي يختلف عن قارعة الطريق. إن القراءة العمومية المعتمدة على نص ثابت تختلف عن السرد العمومي الذي يستند إلى الذاكرة الضعيفة، ولا يخضع لأية مراقبة. وتشتمل قراءة الحكاية هنا على كل مظاهر الاحتفال الديني، مظاهر عبادة غريبة يعتبر التاجر حسن أحد كهنتها. وما إن تنتهي مراسيم الاحتفال حتى يتم وضع أداته، وهو الكتاب، في الخزانة.

يذكرنا هذا الاحتفال الطقوسي بالكتاب، بما جاء في «كليلة ودمنة»، وهو المؤلف الذي يبدي ازدراءً كبيراً للعوام [12]. لنذكر، باختصار، بظروف تأليفه: يطلب ملك الهند من الفيلسوف بيدبا أن ينشئ له كتاباً في الحكمة خلال أجل لا يتعدى سنة. وبعد انقضاء المدة المحددة وصياغة الكتاب، يجمع الملك أعيان مملكته من أجل قراءة عمومية للكتاب. بعد ذلك، يودع المخطوط في خزانته واضعاً إياه تحت مراقبة شديدة خوفاً من أن يسرقه الفرس إن هم علموا به.

الفرق بين بيديا والتاجر حسن هو أن الأول قام بتأليف كليلة ودمنة، بينما يكتفي الثاني بإعادة كتابة سيف الملوك، غير أن بيدبا لا يقدم نفسه بوصفه مؤلفاً للأمثال التي تشكل المادة الرئيسية لكتابه، والتي تستهل كلها بعبارة: زعموا أن، إذ يكتفي بالتعليق عليها وبترتيبها في فصول تشتمل على مادة سردية مجهولة الأصل.

ومن المعلوم أنه رغم أساليب الحيطة المتخذة لجعل الكتاب بمنجى من فضول الغرباء، يتمكن الطبيب الفارسي برزويه من «نسخه»، معرضاً بذلك حياته للخطر، ثم يقوم «بقراءته» فيما بعد بين يدى ملك الفرس. وسواء تعلق الأمر بكليلة ودمنة أو بحكاية «سيف الملوك» ، فإن البحث عن الكتاب ينتهي بقراءة تواشجية احتفالية.

ومن شأن تلك القراءة أن تتكرر، إذ كلما أحس الملك محمد بن سبائك بضيق في صدره استدعى التاجر حسن ليقرأ له «سيف الملوك» . لقد استطاع الملك أخيراً أن يجد العلاج الناجع ضد الملل وتقلب المزاج وعدم الاستقرار ؛ وهي الأسباب التي جعلته يلهث وراء الحكايات إلى أن استنفد المادة السردية. وبما أنه قد تحرر من نزوعاته التبذيرية، فإنه لم يعد بحاجة إلى أن يلجأ للرواة الذين لم يبق لديهم، على كل حال، شيء يروونه. إنه يملك الآن الحكاية التي تجعل الحكايات الأخرى زائدة.

ويمكن أن تتكرر القراءة إلى ما لا نهاية بدون أن تضعف سحر الكتاب الذي يجيب على كل الأسئلة ويلبي جميع الرغائب. وإذا كان كتاب الكتب هذا لا يقبل شريكاً له ويرفض الاقتسام، فلأنه يمثل كل الكتب الحالية والماضية والآتية. إن قدرته على التجدد واستعادة الشباب والبعث تبلغ، في وثبة تكرارية غير متوقعة، حداً يتيح له أن يضاعف جميع الكتب وينوب عنها.

❖

هناك العديد من نقط الاختلاف بين ترجمة ماردروس والنص العربى، إذ أن الحكاية التي يتم البحث عنها أولاً ليست «سيف الملوك» بل «حسن البصري» (في طبعة القاهرة تتتابع هاتان الحكايتان اللتان تشتركان في موضوعة غراميات شاب وجنية) . ثم إن أسماء الشخصيات مختلفة تماماً: التاجر حسن يصبح أبا عليّ، والمملوك المجهول الاسم الذي ينجح في الحصول على الحكاية، يمنح اسماً دالاً هو مبارك ، ووضعية أبي علي أكثر مأساوية، إذ هدد بالقتل (وليس بتجريده من ممتلكاته ونفيه فحسب كما هي الحال في النسخة العربية) إذا لم يحضر الحكاية التي طلبها الملك، وهذا التهديد يقربه أكثر من شهرزاد. وحسب ماردروس فإن أبا علي «كان من الفصاحة والنباهة بحيث يستطيع أن يطيل في عمر الحكاية سنة بكاملها دون توقف ودون أن يدع الملل يدب إلى المستمعين ولو لليلة واحدة» [١٣] . وهذه القدرة على الانجاز عند أبي علي (والتي

لم تستطع شهرزاد بلوغها أبداً) تدل - إذا نظرنا إليها في سياق الخصاصة والعوز- على أن الراوي الفطن لا ينبغي أن يشد الاذهان إليه فحسب، بل عليه، أكثر من ذلك، أن يطيل السرد لأطول وقت ممكن. الحكايات محدودة العدد، وكل واحدة منها قابلة للاستنفاد: إذ بعد انقضاء سنة بكاملها يتمكن الملل من الانسلال إلى الجمهور وإلى الراوي نفسه، وعندئذ لابد من المرور والانتقال إلى حكاية أخرى. يضع ماردروس يده على ما يوجد ضمنياً في النسخة العربية، أي أن التراث السردي مهدد بالنفاد عاجلاً أم آجلاً مما يقتضي فرض نظام يحد من سيولته، وكذا تنظيم استهلاكه وتأجيل لحظة النقص والنضوب. إلا أن أبا علي في النهاية «استنفد معرفته ومنابع فصاحته، شأنه شأن رفقائه، وظل لمدة طويلة يعيش حالة خصاص منتظراً حكايات جديدة» (١٤).

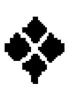
وأما راوي دمشق المجهول فقد أصبح يُسمى، عند ماردروس، إسحاق المنبي: فهو، إذن، ينبئ ويعلن وينشر الأخبار، ويجعل الناس على علم بما هو جديد. النسخة العربية لا تصف طريقته في الحكي ولا تشير إلى مضمون الحكاية التي يرويها أمام الحشد. إنها تكتفي بتقديمه وهو جالس يحكي. أما ماردروس، الذي يعد أقل تكتماً من النسخة العربية، فإنه يصف إسحاق المنبي «وهو ماض في رواية حكايته التي كان قد شرع فيها منذ ما ينيف على الشهر تقريباً أمام مستمعيه الأوفياء(١٥). ثم يرد هذا النص البارع الأسلوب: فجأة قام من مقعده. ودون أن يحد من سورته طفق يجري بين الجمهور من أقصى القاعة إلى أقصاها ملوحاً بسيف المحارب القاطع الرؤوس، مكبداً أعداءه هزيمة نكراء ! هكذا إذن ! ليهلك الخونة، ليعذبوا وليحرقوا في نار جهنم ! وليحفظ الله المحارب ! إنه محفوظ ! كلا! أين هي سيوفنا، أين هراواتنا كي نهرع لنجدته ؟ ها هو ذا ! إنه خرج منتصراً من الحشد قاضياً على أعدائه وساحقاً إياهم. هؤلاء الأعداء الذين هزمهم بعون الله، فسبحان العلي القدير سيد الشجعان» ! (١٦). يضيع القارئ أمام هذا النص المذهل وسط كثرة الظنون والتخمينات، هذا النص الذي يعرض مشهداً يجمع فيه الكلام الجامح والمتحمس بين الحركة والعرض.

وأخيراً يتم تقديم إسحاق المنبي باعتباره عالماً بالأسرار الخفية، وهو الذي «سبق أن حكى له أحد الدراويش الأجلاء، المتوفى اليوم، الحكاية المرغوب فيها كثيراً، والذي كان قد تلقاها بدوره، من درويش متوفًى هو الآخر» (١٧). تتم عملية النقل من شخص لآخر، ولا تكون الحكاية، في مرحلة معينة، معروفة إلا من طرف شخص واحد يتركها قبل وفاته لأحد تلاميذه بوصفها بوحاً وكشفاً لسر، أو مسارة تجلي له طقساً دينياً غامضاً.

❖

ما الذي يجعل شهرزاد تحكي هذه الحكاية الممنوعة على النساء ؟ بكل بساطة لكون ساحرة «الليالي» قد تجاوزت، بفضل ثقافة الكتب، وضعها الأوليّ الذي يعتبرها كائناً متقلباً وفاسداً.

توجد، في ترجمة تريبوسيان، نقطة جزئية قيمة: شهرزاد، وقبل أن تروي «سيف الملوك» تقول للملك: «هذه حكاية عجيبة مأخوذة عن نسخة صحيحة وصلت إلينا»[١٨]. في كل مراحل النقل تتدخل الكتابة ؛ وعلى غرار سابقيها، تعتمد شهرزاد على نسخة مضبوطة. النص العربي يكتفي بالقول هذا مضمون هذه القصة [١٩]، في حين أن إضافة تريبوسيان تصلح نسياناً ما. أن يمهِّدَ لـ حكاية «سيف الملوك» بتوطئة تحكي قصة البحث عنها، فهذا يعني تمييزها عن باقي الحكاياتِ، واعتبارها الحكاية الأجمل. وبإعطائها هذه القيمة يتم التقليل من شأن المتن المتبقي من «الليالي». والحال، أنه من المستبعد أن يتفق الجميع على هذا الحكم، وهكذا اختارها ماردورس كتوطئة لحكاية «حسن البصري» . لكن، مادامت هذه التوطئة تشكل وحدة قابلة للفصل، فمن الممكن أن تصلح كمقدمة افتتاحية لكل حكاية، بل لكتاب «الليالي» برمته، وذلك حسب مزاج القارئ.



هوامش الفصل الثاني

(١) نشر هذا الفصل في صيغته الأولى بمجلة L'Ane ، عدد ٤٣، ١٩٩٠.

(٢) ثمة افتراضات أخرى تم تحليلها في الفصل السابق.

(٣) النص العربي: طبعة القاهرة، III ، ص. ٢٤٧ – ٢٤٩. الترجمات: تريبوسيان، II ، ص. ١٢٠ –١٣٩؛ ماردروس، II، ص. ١١٣٣ – ١١٩٣.

(٤) انظر Jack Goody, La Raison graphique, Minuit, Paris, 1979, p 210

(٥) ط. القاهرة، III، ص. ٢٤٨.

(٦) المصدر نفسه، ص. ٢٤٩.

(٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٩) المصدر نفسه، ص. ٢٤٨.

(١٠) انظر: Ignaz Goldziher, Études sur la tradition islamique, trad. fr. par L. Bercher, Adrien - Maisonneuve, Paris, 1958, p. 232 sq.

(١١) ط. القاهرة، III، ص. ٢٤٩.

(١٢) عبد الله بن المقفع، مرجع مذكور، ص. ٣٩.

(١٣) ماردروس، II، ص. ١٣٤. تختلف مدة الحكاية حسب الرواة. كل يتملك الحكاية ويطبعها بطابعه الشخصي من خلال طريقته في التفصيل انطلاقاً من تصميم أولي معين. الإضافات والاسهابات والإطنابات والتوقفات والاستطرادات والعبارات التشفعية وتنويع الصوت والإلقاء والإيماءات وتعابير الوجه والخطابات الموجهة إلى الجمهور: تلك هي بعض الطرق التي تسمح، من جهة، بتأخير النهاية، ومن جهة ثانية تبين أن السرد ابتكار جديد للحكاية. لكن هذا ليس ممكناً بطبيعة الحال، إلا في سياق الشفهية، يعني عندما لا تكون هناك نسخة معترف بها ونهائية من الحكاية. انظر:
Albert B. Lord, The Singer of Tales, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1960.

(١٤) ماردروس، II، ص. ١٣٤.

(١٥) المصدر نفسه، ص. ١٣٧.

(١٦) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(١٧) المصدر نفسه، ص. ١٣٨.

(١٨) تريبوسيان، II، ص. ١٢٦. يوجد مثل هذا الانشغال في ترجمة ماردروس: وقالت شهرزاد: إن هذه الحكاية العجيبة بالتحديد أيها الملك السعيد هي التي سأحكي، وذلك بفضل نسخة صحيحة بلغتني (II، ص. ١٣٩).

(١٩) ط. القاهرة، III، ص. ٢٤٩.

❖

الفصل الثالث

الكتاب القاتل

«عندما تكون الحقيقة عاجزة إلى

درجة لا تستطيع معها الدفاع عن النفس

فإن عليها أن تتحول إلى

الهجوم»

Bertolt Brecht

في إحدى قصص بوزّاتي، يكتب أحد الكتاب الشيوخ لأقربائه الرسالة التالية: «في الخفاء(...) ألّفتُ كتبي الحقيقية التي كان من الممكن أن ترتفع بي إلى سماء المجد السابعة. لقد كتبتها وأغلقت عليها في الصندوق الكبير الموجود بغرفة نومي. هناك اثنا عشر مجلداً، اقرأوها بعد وفاتي». فيما بعد «ذهب أقرباؤه وفتحوا الصندوق الذي كان يحتوي على اثنتي عشرة حافظة من الحجم الكبير، وفي كل منها مئات الصحائف. على الصحائف لم تكن أية علامة»[1]. لا يعرف سرُّ الكاتب إلا بعد موته، وذلك لكون الكتاب الحقيقي يرتبط ببياض الكَفَن، بمَحْوِ العلامة وارتهان المعنى، وبالحُبْسَة المطلقة للموت. فالكتب المؤلفة زائفة، إذ تعاني من نقص وعيب لا يمكن أن تحجبهما العلامات المتخمة بالمعاني، المسجلة على أوراقها. في المقابل، هناك الكتب الحقيقية، تلك التي لم تكتب بعد. فغيابها هو الذي يحقق كمالها لأن صفحاتها لم تشوهها أية كتابة، ومن ثم فهي تحبل بإمكانات لا نهائية ووعود غير مستنفدة.

في رواية «اسم الوردة» لأمبيرطو إيكو، يقوم الراهب «غيوم دوباسكرفيل» بتحقيق في سلسلة من الوفيات كانت قد حدثت بصورة مفاجئة بأحد الأديرة. ولا تتضح له الأمور إلا حين يكتشف أن الضحايا قد ماتوا على إثر قراءة كتاب مسموم كانت أوراقه ملتصقا بعضها ببعض. ولكي يتم فصلها عن بعضها، كان القراء يبللون أصابعهم بألسنتهم. يتعلق الأمر بالكتاب الثاني من «فن الشعر» لأرسطو الذي كان يعتقد الجميع بأنه ضاع، بينما يحتفظ الراهب «جورج» بالنسخة الوحيدة منه. ولقد عمد إلى إخفاء هذا المؤلف، الذي يتناول الكوميديا والهزل، معتقداً أنه يهدد العقيدة، وحفاظاً عليه دهنه بالسم. في النهاية يفضل أن يلتهمه، أي يفضل الموت، على أن يتركه في متناول القراء.

تروي «حكاية وزير الملك يونان والحكيم دوبان»[2]. قصة أحد الملوك الذي يمتلئ جسمه بالبرص ويعجز الأطباء عن شفائه. وفي أحد الأيام يمثل الحكيم «دوبان» بين يديه ويقوم بتخليصه من مرضه، وذلك بجعله يمسك صولجاناً تحتوي قبضته على دواء شاف. يجزل له الملك العطاء، لكن بعد مرور وقت قصير، يوجس خيفة منه ظاناً أنه جاسوس ويأمر بقتله كما ينصحه بذلك وزيره

وبما أن توسله إلى الملك لا يجدي نفعاً فإن الحكيم، انتقاماً لنفسه، يهديه كتاباً نفيساً ويطلب منه أن يقرأه بعد أن يكون قد ضرب عنقه ؛ آنذاك سوف تنطق الرأس. ومادامت أوراق الكتاب ملتصقة ببعضها فقد كان على الملك، من أجل تقليبها، أن يبلل أصبعه بريقه. وهكذا حينما لا يجد في الأوراق أي أثر للكتابة يواصل تقليبها إلى أن يسري السم الموجود فيها داخل جسده....

❖

الداء الذي ألم بالملك «يونان» ليس داخلياً بل خارجي، ظاهر على الجلد ومكتوب بمادة غير قابلة للامحاء. الجسد الأبقع يعرض علامات المرض الذي «انضاف» إلى الجلد ليغير لونه الطبيعي. يتمكن البرص، الكاسح المغتصب، من الانتشار علانية والظهور بدون سابق إنذار، بصورة غادرة، والملك عاجز عن طرده وإبعاده واسترداد الحالة السابقة لبشرة صافية نقية.

لن يتمكن من إبعاد الشيء الخارجي إلاَّ حكيم درس الكتب اليونانية والفارسية والبيزنطية والعربية والسريانية، خبير بالعلوم كلها، يعرف أسرار السماء (علم الفلك) والأرض (علم النبات) والروح (الفلسفة) والجسم (الطب). وبالإضافة إلى اطلاعه على أسرار الكون والإنسان فإنه مطلع على خفايا الحياة والموت، إذ يحيط علماً بخاصيات النباتات، المضر منها والنافع، وتخوله هذه المعرفة القدرة على شفاء المرضى وقتل المعافين. إنه شخصية غير عادية : بإمكانه أن يدخل في الجسد عنصر الحياة وعنصر الموت، يثير الإعجاب والريبة والخوف في الآن نفسه. صناعته ذات مفعول إيجابي وسلبي، مصدر للحياة والموت. يشفي الملك «يونان» ثم يقتله.

الطريقة التي يعالجه بها تتمثل في أن يلعب الملك حتى ترشح كفه ثم يمسك بقبضة صولجان محضرة بالأدوية وبالنباتات الطبية، وهكذا يسري الدواء عن طريق الكف في الجسد كله، ثم يستحم الملك وتختفي آثار البرص. تزول البقع القبيحة ويصير الجسد نقياً مثل الفضة البيضاء[٣] . لم يعد الشيء الخارجي سوى ذكرى، لكن الحكيم الأجنبي ما يزال موجوداً، ولهذا يقوم الوزير، حسداً منه، بتأليب الملك ضده كي يقتله. ويقدم حجة خبيثة وهي أن الحكيم الذي عالج الملك بمادة أمسكه إياها بيده، يستطيع أن يتسبب في هلاكه باستعمال الوسيلة ذاتها. في البداية، يتردد الملك لكنه يقتنع في النهاية بكون الحكيم جاسوساً، وهكذا يقرر قتله. عليه أن يتخلص منه كما تخلص من البرص، إذ لن يسلم ويطمئن إلا إذا أخرجه من حياته تماماً كما شفي بإخراج الداء، الذي أضناه، من جسده.

لقد تسرب الحكيم إلى فضاء الملك كما تسرب المرض إلى جسده. إن ما يجعله موضع شك هو أنه، بالإضافة إلى علمه، لا ينتمي فيما يبدو، إلى أي بلد أو أرومة أو لغة. إنه يوجد كله

في كتبه، التي يحملها معه على كل حال، تلك الكتب التي كتبتها شعوب عديدة بلغات مختلفة . فقدومه من مكان غير معروف، وكونه بدون نسب ثابت ولا ولاء محدد، كلها عوامل تجعله خطراً محدقاً وتجعله بقعة قابلة للنمو والانتشار وقابلة لأن تشكل خطراً يفوق في خطورته البقع التي كانت تغطي الجسد[٤]. ولأن أكثر من صفة تجعله أجنبياً، فإنه كبش الفداء المطلوب والذي يجب أن يموت لتحيا الجماعة ممثلة في شخص الملك.

❖

وحين يعلم الحكيم بالمصير الذي ينتظره يضطرب اضطراباً شديداً ويقول للملك : «أيكون هذا جزائي منك فتجازيني مجازاة التمساح. قال الملك : وما حكاية التمساح ؟ فقال الحكيم : لا يمكنني أن أقولها وأنا في هذا الحال» [٥].

لن يعرف أحد ما الذي فعله التمساح. يشير الحكيم إلى حكاية لكنه يرفض روايتها، رغم أن الملك يبدي رغبته في معرفتها. ذلك لأن السرد يتضمن تواطؤاً بين الراوي والمروي له، ويتضمن جواً من الثقة والحميمية (في الغالب يتناول الراوي في الليالي وجبة طعام مع المروي له قبل الشروع في رواية الحكاية). غير أن الوضع هنا مختلف. فالحكيم لا أمل له في أن يتراجع الملك عن قراره، والملك، لأنه لا ينوي أن يتركه على قيد الحياة البتة، فإنه لا يصر على معرفة الحكاية. يوحي الحكيم إيحاءً قوياً بأنه قد يرويها لو تغير الموقف الذي يوجد فيه، غير أن فضول الملك ناقص إذ ليس مستعداً للعفو عنه، وذلك لكون رغبته في ضمان سلامته تفوق الرغبة في معرفة ما فعله التمساح. وعلى كل حال هناك حكاية تم الإعلان عنها إلا أن الراوي يأبى أن يرويها، والمروي له يصبرف نظره عن الاستماع إليها [٦].

يوجد في حكاية الصياد مع العفريت (التي تؤطر حكاية الحكيم والملك) موقف مماثل. يقوم أحد الصيادين بتخليص جني كان سليمان قد أغلق عليه داخل قمقم، لكن الجني يريد قتل الصياد جزاءً له. يقوم هذا الأخير باستعمال خدعة يعيد بواسطتها حبس الجني من جديد في القمقم. ورغم أن الجني يتوسل إليه من أجل إطلاق سراحه، فإن الصياد، الذي صار حذراً، يرفض. ولتبرير موقفه يروي له، بالتحديد، حكاية الحكيم والملك. عندها يصرخ الجني يائساً: لا تعمل كما عمل أمامة مع عاتكة [٧]. يريد الصياد معرفة حكاية هاتين الشخصيتين في الحال إلاَّ أن العفريت يرد قائلاً : ما هذا وقت حديث وأنا في السجن حتى تطلعني منه وأنا أحدثك بشأنهما[٨] .غير أن الصياد، خوفاً على حياته، لا يقبل العرض.

كثيرة هي شخصيات «الليالي» التي تروي حكاية لتحيا أو لتظل على قيد الحياة، لكنها نادرة جداً تلك التي تكون مستعدة للتضحية بحياتها من أجل حكاية. الفضول يمكن أن يؤدي إلى

الموت [٩]. وحكاية الصياد خير مثال على ذلك. فحين يخلص هذا الأخير الجني للمرة الاولى يكون متشوقاً إلى معرفة ما جرى له. وبمجرد ما يروي الجني حكايته يعلمه أنه سيقتله. إن الموت هو جزاء الرغبة في المعرفة، ولا يمكن للصياد المسكين، الذي لم يكن يخامره أدنى شك في الموت، أن ينسى الدرس القاسي. لذلك لا يستسلم لفضوله حين يقترح عليه الجني، المحبوس من جديد، حكاية أمامة وعاتكة. إذا كانت الحكاية بالنسبة للجني وسيلة مخصصة لضمان الحياة (يعني الحرية) فإنها بالنسبة للصياد غواية تعادل الموت. سيتم تخليص الجني، لكن بعد أن يقسم باسم الله الأعظم ألا يؤذي الصياد، ويعده بإغنائه. إذن، فليست الرغبة في الاستماع إلى حكاية أمامة وعاتكة (التي لم يتم الحديث عنها لاحقاً) هي التي تجعل الصياد يرضى بالتعامل مع الجني. هذه الحكاية، مثل حكاية التمساح، يعلَن عنها دون أن تروى. إنهما حكايتان تمثيليتان، يبقى عنوانهما معلقاً ومضمونهما غامضاً ومبهماً، إلا أن القارئ يستطيع تخيله بصورة لا شك أنها خاضعة للصدفة واللا يقين، وذلك استناداً إلى السياق الذي وردتا فيه.

❖

عندما يرفض الحكيم «دوبان» أن يروي حكاية التمساح فإنه يضيِّع الفرصة الأخيرة لنجاته. بطبيعة الحال، موقفه لا يسمح بأي أمل، كما أن محاوره عنيد، لكن شخوصاً أخرى، في مواقف مماثلة، تتخلص من ورطتها باللجوء إلى الحكي لأنه يسمح بربح الوقت وإرجاء لحظة الموت، فضلاً عن أنه يخلق وضعاً جديداً: يتزعزع المستمع ويتغير مزاجه بل تقوض ثقته في نفسه أو في حقه. ومن ثم، إذن، يحل الاطمئنان محل الانقباض، والتضامن محلّ الوحدة. إلا أن الحكي، الذي يعد في الكثير من الحالات في« الليالي» مخلصاً، يعرف هنا نوعاً من الحصر. يمسك الحكيم عن الكلام، ومما يزيد في حيرة صمته أن حكاية التمساح قادرة، باعتبارها حكاية تمثيلية، على أن تؤثر في المخاطب بصورة فعالة.

ومباشرة بعد الإعلان عن أن الموقف الذي يوجد فيه لا يسمح له بالقيام بوظيفة السارد، يضيف الحكيم الجملة الآتية: «أبقني يبقك الله» [١٠].وسوف يعيد هذه العبارة في مكان آخر مضيفاً إليها إنذاراً مبطناً: «أبقني يبقك الله ولا تقتلني يقتلك الله» [١١]. هذا التحذير لا يهز الملك، إذ يظل عاماً وفضفاضاً لكونه غير معزز بحكاية يمكن أن تجعله قاطعاً ومقنعاً، أو بمثال يبرز للملك المصير الذي ينتظره إذا ما قتل الحكيم. الإنذار وحده غير كاف، حيث إن الحكيم لا يعرف كيف يعطيه شكلاً سردياً. ورغم ما في جعبته من علوم فإنه مع ذلك عاجز عن استثمار موارد الحكاية. وسوف يدفع حياته ثمناً لفشله في أن يجعل الملك يمسك أنفاسه، وفي أن يبقيه في حالة انتظار وتردد. سيلقى الحكيم حتفه لأنه استخفَّ بالحكي.

وإذا كانت «الليالي» قد اكتفت بالتلميح إلى حكاية التمساح، فإن مؤلِّفاً آخر هو

«المستطرف» للأبشيهي، يشير إلى أن الأمر يتعلق بمثل له صلة بسلوك أحد التماسيح حيال طائر يخلصه من الدود الذي يجتاح فاه. وما إن يتخفف حتى يطبق فمه على الطائر. لكن هذا الأخير يخز التمساح بجناحيه المدببين ويؤلمه كثيراً إلى أن يتركه. وهكذا يعاقب التمساح عقاباً شديداً جزاءً على نكرانه للجميل (١٢). كما يروي «المستطرف» أن أضعف الحيوان وهو كلب الماء يتسرب إلى معدته ويمزق أحشاءه، وهكذا يقتله شر قتلة (١٣).

من المؤكد أنه كان بإمكان الحكيم إثارة فضول الملك بقوة لو قال له مثلاً، إذا قتلتني سوف يقع لك ماوقع للتمساح ناكر الجميل! سيكون التحذير، إذن متضمناً لتهديد واضح، وسيصر الملك البالغ القلق، على معرفة الحكاية، وسيشعر بأنه معنيٌّ مباشرة في قضية محفوفة بالمخاطر. وخلافاً لهذا فإن ذكر الحكاية بصورة مضمرة وناقصة (أيكون هذا جزائي منك فتجازيني مجازاة التمساح) يبدو بمثابة رسالة موجهة من طرف الحكيم، العاجز والفاقد للأمل، لا إلى الملك بل بالأحرى إلى ذاته هو. فكأن لسان حاله يقول : كان عليَّ أن أستخلص العبرة من حكاية التمساح ولا أحشر أنفي في فعل الخير.

أهو طيّش ؟ أم تهور ؟ ليس الأمر مؤكداً، ربما يدبر للانتقام. ربما يفكر، مسبقاً، في الكتاب المسموم الذي سيعاقب الملك الجاحد بشكل مثير. وربما يخشى أن يكشف، في أثناء حديثه، عن نواياه وذلك لكون حكاية التمساح تشبه، إلى حد كبير، حكايته هو، فلو قام بحكايتها لكشف النقاب عن نواياه ولم ينفذ انتقامه.

لنتوقف قليلاً عند التحذير الذي يوجهه إلى الملك : «أبقني يبقك الله، ولا تقتلني يقتلك الله» . فبذكره للعدالة الإلاهية، وبتفويض أمره إلى الله، يرمي إلى التأثير في مخاطبه. لكنه يرمي، في الوقت ذاته، إلى إخفاء (أو صرف النظر عن) قدرته الذاتية التي تكاد تكون سحرية : القدرة على المداواة أو القتل بمجرد أن يجعل الشيء يقبض باليد. وبمعاودته للتحذير مرة ثانية فإنه يود أن يمنح للملك فرصة أخيرة مقترحاً عليه العرض التالي : دعني أعيش وسأدعك على قيد الحياة ! إلا أنه لا يستطيع صوغ هذا المقترح صوغاً واضحاً : فالانتقام لن يتحقق إلا إذا جهل الملك أنه سيتعرض له مباشرة بعد هلاك الحكيم.

❖

« فلما تحقق الحكيم أن الملك قاتله لا محالة قال له أيها الملك إن كان لا بد من قتلي فأمهلني حتى أنزل إلى داري فأخلص نفسي وأوصي أهلي وجيراني أن يدفنوني وأهب كتب الطب. وعندي كتاب خاصّ الخاصّ أهبه لك هدية تدخره في خزانتك. فقال الملك للحكيم : وما هذا

الكتاب ؟ قال فيه شيء لا يحصى، وأقل ما فيه من الأسرار أنك إذا قطعت رأسي وفتحته وعددت ثلاث ورقات ثم تقرأ ثلاثة أسطر من الصحيفة التي على يسارك فإن الرأس تكلمك وتجاوبك عن جميع ما سألتها عنه. فتعجب الملك غاية العجب، واهتز من الطرب وقال له : وهل إذا قطعت رأسك تكلمت ؟ فقال نعم أيها الملك وهذا أمر عجيب» [١٤].

إذا كانت حكاية التمساح لم تثرْ فضول الملك إلا بصورة فاترة، فإن الكتاب العجيب يوقظ فضوله الجامح. حين يتأكد الحكيم مَن أن الملك قاتله لا محالة يوجه فكره صوب كتبه، إذ أن كتب الطب، أي كتب الحياة، سوف تذهب إلى من هم جديرون بها، في حين سيذهب كتاب الموت إلى ناكر الجميل الذي يعقد العزم، أكثر من أي وقت مضى، على القتل لإشباع فضوله. يمكن أن يتساءل المرء عما إذا لم يكن الحكيم في نهاية المطاف، يتمنى موته هو : ينبغي أن يموت لكي يحقق انتقامه، ولكي يكشف الكتاب في الوقت ذاته (غياب) أسراره [١٥].

الكتاب، شأنه شأن الحكي، لا يضمن الحياة، وأقصى ما يمكن أن يقوم به هو تأجيل الموت (والانتقام) وذلك بتوفيره ليوم آخر من البقاء على قيد الحياة. وعليه، ففي اليوم الموالي سيضرب السياف عنق الحكيم وسيضعها في طبق. يحاول الملك، وقد نفد صبره فتح الكتاب فوجده ملصوقاً فحط أصبعه في فمه وبله بريقه وفتح أول ورقة والثانية والثالثة، والورق ما ينفتح إلا بجهد. ففتح الملك ست ورقات ونظر فيها فلم يجد كتابة. فقال الملك : أيها الحكيم ما فيه شيء مكتوب؟ فقال الحكيم : قلب زيادة على ذلك. فقلب فيه ، فلم يكن إلا قليل من الزمان حتى سرى فيه السم لوقته وساعته فإن الكتاب كان مسموماً. فعند ذلك تزحزح الملك وصاح وقال : قد سرى فيّ السم. فأنشد الحكيم دوبان يقول:

تحكموا فاستطالوا في حكومتهم	وعن قليلٍ كأن الحكم لَمْ يكن
لو أَنصْفَوا أُنصفُوا لكن بَغَوْا فبغى	عليهم الدهر بالآفات والِمحن
وأصبحوا ولسانُ حالهم ينشدهُمُ	هذا بذاك ولا عَتب على الزمن
فلما فرغ دوبان الحكيم من كلامه	سقط الملك ميتاً من وقته» [١٦].

في وقت وجيز لا شك أن الملك فهم معنى التحذير الذي وجهه إليه الحكيم غير ما مرة. فكأن الكتاب، لحظة الموت، يكشف عن نص كان إلى ذلك الحين متوارياً، وكأن هناك حروفاً مرئية وغير مرئية في الآن نفسه ومكتوبة بالسم تملأ صفحاته. من المؤكد أن الكتاب لا يحتوي على أية كتابة ولا أي نص، فضلاً عن أنه لم يبح بأي سر من الأسرار العديدة التي وعد بها الحكيم. إلا أن الملك يقرأ فيه سلفاً، بمعنى ما، حكم موته في وقت تنفيذه. يقرأ فيه تقرير مصيره ونهاية حكايته التي تكرر حكاية التمساح تكراراً تاماً، ويرى صورته المذعورة في المرآة القاسية للصفحات البيضاء. لقد نجح الحكيم بالفعل، في وضع شيء ما في يد الملك، وها هو السم

يسري في جسده، تماماً كما سرى الدواء أياماً من قبل (يستعمل النص الفعل نفسه وهو سرى للدلالة على فعل الدواء وفعل السم).

لقد نسي الملك إذن، وهو مدفوع بالفضول، أن شخصية الطبيب تعد من المحظورات بحكم إمكاناته العجيبة، وأن أي اتصال بشيء يخصه هو اتصال خطير (وعلى كل حال فلهذا السبب كان قد عزم على قتله). فالكتاب الذي يتم تقديمه بوصفه متضمناً أشياء عجيبة يشتمل على أوراق ملتصقة ببعضها البعض. وفعلاً، فالملك وهو يفتح الكتاب ويفتضه لا يبحث إلا عن إزالة الحدود الفاصلة بين الحياة والموت. ذلك لكون الوعد الذي أعطي له هو أن الرأس المقطوعة سوف تجيبه عن كل الأسئلة التي يود طرحها، يعني أنها ستكشف له ما تعجز عنه المعرفة الإنسانية كالأسرار العلوية وأسرار ملكوت الأموات. لكن، وهو يحاول أن يحاور ميتاً، فإنه قد حكم بنفسه على نفسه بالموت، وذلك لأن بلوغ خفايا العالم الآخر يستوجب مغادرة هذا العالم أولاً.

وفي هذه الأثناء يتلذذ الطبيب بانتقامه وهو يشعر بالمرارة. على أن ثمة سبباً آخر لارتياحه وهو بقاؤه على قيد الحياة بعد الملك واستمراره في الوجود، بالإضافة إلى أنه يتمكن، خلال مدة وجيزة، من الكلام وإعطاء الأوامر، كما يتمكن من القتل وإنهاء الحكاية بإلقاء قصيدة حكمية تذم استبداد الحكام. وقد استطاع أن يحتفظ، في ذاته ورغم رأسه المقطوع، على مبدأ الحياة، استطاع أن يهزم الموت. سوف يموت بكل تأكيد لكن بعد أن يكون قد أرجأ اللحظة المحتومة، بعد أن يسرق فترة زمنية من الموت. إنه سارق الزمن، ومما لا شك فيه أن هذا الإنجاز الخارق قد وفر له مزيداً من الارتياح أكثر من انتقامه من الملك.

❖

لا يصدر أمر فتح الكتاب وتقليب أوراقه عن الحكيم بالضبط بل يصدر عن الرأس المفصولة عن الجسد والموضوعة في طبق. لقد تكلمت الرأس وفتح «الميت» عينيه[17]. كما فتح فاه ليقول للملك: قلّبْ زيادة. وهكذا تنسجم الحياة (الكلام) والموت (الرأس المقطوع).

نتذكر أن الملك، الذي كان متشككاً في البداية، كان قد سأل الحكيم عما إذا كانت رأسه ستكلمه. والحال، أن الحكيم مقطوع الرأس قد وفى بالتزامه وحاور الملك، لقد «أخلص لعهده وتكلم»[18]. إنه أمر مثير وغريب، غير أن هذه البلبلة ما تلبث أن تخفت عندما يفكر المرء في كون كل كتاب هو بمثابة رأس مقطوع يتكلم. إن القراءة حوار بين قارئ حيّ ومؤلف ميت (أوغائب). ورغم كونه ميتاً فإن المؤلِّف يتكلم داخل كتابه ويرد على أسئلة القارئ. ومن ثم فالموت لا يعوق التواصل. إن الكتاب، باعتباره معجزة رأس مقطوع تحتفظ باستعمال اللغة، هو المكان الذي يلتقي فيه الغياب والحضور والموت والحياة.

في هذه الحكاية يَرِدُ الكتاب في البداية وفي النهاية : يصل الحكيم حاملاً معه كتبه وعندما يحكم عليه بالموت يهبها إلى تلاميذه محتفظاً بـ «خاصّ الخاصّ» للملك. وبعد موت هذا الأخير لا يتولى أي أحد أمر تدوين الحكاية كتابة. سوف يظل الكتاب المسموم فارغاً وستلتصق أوراقه من جديد، وستطبق من جديد على سرها. وفي حالة عدم إتلافه يجب منع لمسه والاقتراب منه، وهذا يعني أنه يجب التأكيد على كونه يحمل الموت معه، وأنه سبق أن قتل. باختصار يجب رواية حكايته.

❖

هوامش الفصل الثالث

(١) " Le secret de l'écrivain ", in Le K, Livre de poche , p. 111-112.

(٢) النص العربي : ط. القاهرة، I ، ص. ١٢ – ١٧ (الاسم الذي تعطيه هذه الطبعة للحكيم، وهو رويان بدل دوبان، يعود بشكل ملحوظ إلى خطأ الناسخ) ؛ ط. محسن مهدي، I، ص. ٩٣ – ١٠٥ . الترجمات : كالان، I ، ص. ٧٢ – ٨٥ ماردروس، I ، ص. ٢٤ – ٣٢)

(٣) ط. القاهرة، I ، ص. ١٣ .

(٤) هناك ملامح متعددة تجعله بمثابة فارماكوس Pharmakos. حول هذه الصورة انظر : Jacques Derrida, La Dis-sémination , Éd. duSeuil , Paris, 1972, p. 149-153

(٥) ط. القاهرة، I، ص. ١٧ .

(٦) انظر : محسن مهدي، الحكاية التمثيلية في كتاب ألف ليلة وليلة ، مقالة مذكورة سابقاً، ص. ١٢١ –١٢٧ .

(٧) ط. القاهرة، I، ص. ١٨ .

(٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٩) انظر: Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Éd. du Seuil , Paris , 1971, p. 87-

(١٠) ط. القاهرة، I ، ص. ١٧ .

(١١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(١٢) المستطرف، طبعة عبد الله أنيس الطباع، بيروت، ١٩٨٢، ص. ٣٤٦. سبق لهيرودوت أن روى هذه الحكاية، لكن بتشديده على الوئام التام بين التمساح والطائر : وبما أنه يعيش في الماء، فإن جدران فمه تكون مكسوة بالعلق. وقد كانت الطيور والحيوانات تهرب منه باستثناء طائر الضريس الذي يعيش معه في وئام لكونه يسدي إليه خدمة. عندما يخرج التمساح من الماء إلى اليابسة ويريد أن يتثاءب (في الغالب يتجه، من أجل ذلك، صوب الريح الغربية)، يدخل الضريس في فمه ويبتلع العلق ؛ ومن ثم فإن التمساح، الذي يغتبط لهذه الخدمة، لا يؤذي الطائر. (L'Enquête, livreII68)

(١٣) المستطرف، ص. ٣٤٦. أشكر السيدة Margaret Sironval التي دلتني على هذا المرجع.

(١٤) ط. القاهرة، I، ص. ١٧ .

(١٥) الكتاب الذي لا يروي أية حكاية يقتل (تزفطان تودوروف، مرجع مذكور، ص. ٨٧) .

(١٦) ط. القاهرة، I، ص. ١٧ .

(١٧) هذه النقطة الجزئية، التي تغيب في طبعة القاهرة، ترد في طبعة مهدي (I، ص، ١٠٤) .

(١٨) يستعمل الكاتب عبارة Il a tenu parole للدلالة على الإخلاص للعهد وعلى الكلام في الوقت نفسه (المترجم) .

❖

الفصل الرابع

الكتاب الغريق

وَحَدَّثَني عنه المؤذن يوسف بن عبد الله المَدِّيفني، وكان يخدمُه أيضاً،
قال : مرض الفقيه أبو زكرياء مرضاً شديداً فأمرني بإحضار كتاب من كتبه،
فأحضرته وأمرني بَحلّه في الماء، فقلت له : لِمَ يا سيّدَي ؟
فقال : أخاف ألاّ يفهمه أحد يأتي بعدي فيكون سبباً إلى ضلاله.

المقصد، البادِسي

في «حكاية حاسب كريم الدين» [١] يحظى أحد الحكماء، ويسمى دانيال، بتقدير جميع الناس، لكن عدم إنجابه لولد ذكر يمكنه أن يرث علومه يسبب له غماً كثيراً. وكما هو الشأن في العديد من حكايات «الليالي» فإن العقم هنا إجراء تدشيني، العقم الذي ينبغي فهمه باعتباره حصراً للتوريث. مع ذلك، فإن لدانيال عدداً لا بأس به من المريدين الذين يتابعون دروسه، غير أن الإرث مسألة عائلية ولا يستحق أن يتلقاه إلا الابن الذكر وحده. إن العلم يجب أن يعود إلى ابن من صلبه، تماماً كالممتلكات المادية. والحال، أن انتقال الإرث يفرض مسبقاً انتقال الحياة، لكن الأستاذ عاجز عن ذلك، ربما لأن له إحساساً غامضاً بأن منح الحياة يعادل موته.

وبعد انتظار طويل، تتحقق أمنيته وتحمل زوجته. وبينما كان يقوم برحلة عبر البحر، تتكسر المركب وتغرق كتبه بعد أن يتمكن من النجاة بفضل لوح تمسك به ومعه خمس ورقات هي كل ما تبقى من كتبه.

لكن، ما سبب هذه الرحلة البحرية ؟ ولماذا حمل كتبه معه ؟ في غياب أي تبرير من النص يمكن الاقتصار على ملاحظة ارتباط دانيال بكتبه ارتباطاً وثيقاً، إذ يحملها معه حتى وإن كان مسافراً، كما لو كان يشكل معها كلاً واحداً. لنشر إلى أن لفظة «بَحْر» تعني عمق الرحم، بالإضافة إلى معناها الشائع الدال على الماء. كما يدل فعل «تبحَّر» (الذي يظهر في نهاية حكايتنا عندما يصبح حاسب بن دانيال عالماً كبيراً)[٢] على العمقِ والاتساع [٣]. والحديث عن العلم يحيل على العنصر البحري، لأن الذي يملك علماً غزيراً هو بحر.

وبما أن الكتب اختفت، فعلى دانيال أن يختفي بدوره. وبالفعل فإنه يموت أياماً قليلة قبل أن يولد ابنه، وهكذا فالإعلان عن ميلاد الابن إعلان عن موت الأب. يتحطم المركب ولا يبقى منه سوى لوح واحد، كما أن الكتب تغرق بدورها ولا يبقى منها سوى خمس ورقات. ثم إن حياة الحكيم مهددة، ولهذا لا يعيش إلا مدة قصيرة بعد حادث الغرق. هذه النكبة الثلاثية هي شرط ميلاد الابن.

وعندما يدرك اقتراب موعد وفاته، يضع الورقات المتبقية في صندوق ويقفل عليها، ثم يوكله

إلى زوجته ويوصيها أن تطلق على الابن الذي تضعه اسم حاسب، وأن تعمل على تربيته جيداً. ثم يضيف : فإذا كبر وقال لك ما خلف لي أبي من الميراث ؟ فأعطيه هذه الخمس ورقات فإذا قرأها وعرف معناها يصير أعلم أهل زمانه (٥). سيأخذ الابن الميراث عندما يكبر، لكن عليه أولاً أن يطلبه ويطالب به، وليس مسموحاً للأم أن تعطيه التركة الأبوية إلا إذا طالبها بها. ولن يستخلص الفائدة من المخطوط إلا إذا تمكن من فك رموزه والوقوف على مغزاه.

لكي يُوَرِّثَ العلْم، على الأستاذ أولاً أن يتنازل عنه: فالكتب مستقرة في قاع البحر، والأوراق الخمس توجد في قاع الصندوق. في الحالين معا، هما مستقران بقاع لحد. وكما هو الشأن بالنسبة للكتب الغريقة، فإن السنين التي انصرمت من عمر الحكيم لا يمكن استرجاعها. أما عن الأوراق المنتشلة من الغرق والإبادة، فإنها ستشهد على قرابتها بالكتب المفقودة وستضمن استمرار حياة الأستاذ من خلال ابنه : إنها تعادل النطفة المبذورة في بطن الأم، وعلى الحكيم أن يموت ليولد الابن. إنه يتلاشى بينما تتفتح نطفته وتنمو. ولن يخرج الكائن الجديد من القبر الأمومي إلا عندما يدفن الكائن القديم. وما دام الأب حياً، فإنه لا يستطيع إنجاب ذرية. إن الولادة تتأسس على الغرق والموت. ومثلما يجب التنازل عن العلم والتخلص منه لتوريثه ونقله، فإن من اللازم، لنقل الحياة التخلي عنها. هكذا يولد حاسب بعيد موت دانيال ليحل محله : الولادة تتزامن مع الموت. وإذا كان كل انتقال يفترض التخلي والتنازل فإن الانتقال الأكثر كرماً وخلوصاً هو وهب الحياة الذي يتخذ شكل تضحية، شكل تبذير مفرط حيث لا يتخلى الواهب عن كتبه فحسب، بل عن حياته كذلك.

وعندما يبلغ حاسب سن الخامسة تدخله أمه إلى المدرسة، لكنه لا يتعلم فيها شيئاً ويبدو عاجزاً عن القراءة والكتابة، بل عاجزاً حتى عن تحصيل مهنة ما. وحين يبلغ سن الرشد لا يطالب بالميراث الموجود تحت حراسة الأم، وهو ميراث غير مفيد له على كل حال لكونه لن ينتفع به مادام لا يعرف القراءة.

ورغم مجهودات الأم فإنه لم يجعل النموذج الأبوي يستمر. فالأب قد مات، والكتب فقدت إلى الأبد، والأوراق الخمس ترقد في قعر صندوق، والشخص الذي وجهت إليه لم يبد أي فضول نحوها بل ولا يفكر في البحث عنها (لن يتعرف عليها إلا في نهاية الحكاية).

يعمل حاسب كحطاب، وذات يوم يتخلى عنه أصحابه وهو في قلب أحد الكهوف (٦). إلا أنه يتمكن، في النهاية، من العثور على ممر تحت الأرض يقوده إلى مملكة الحيات حيث تستقبله بلطف ملكتهم ذات الوجه النسوي. وتحتفظ به عندها طيلة سنتين تطعمه خلالها بالفواكه لا غير. يضاف إلى ذلك أنها تروي له حكايتين تبدأ إحداهما، وهي حكاية بلوقيا، باكتشاف كتاب داخل صندوق.

في مكان معزول من القصر، يعثر بلوقيا بعد موت أبيه، الذي يتم تقديمه بوصفه ملكا ليهود

مصر، على كتاب يبشر بالرسالة النبوية لمحمد. وبحماس متزايد ينطلق للبحث عن النبي، بادئاً بذلك رحلة طويلة يلتقي خلالها بملكة الحيات أولاً، ثم بعفان وهو عالم يحركه دافع بروميثيوسي جرّاء قراءته لثلاثة كتب. قرأ في الكتاب الأول أن كل من يستطيع الحصول على خاتم سليمان يضمن التحكم في الإنس والجن والحيوانات وجميع المخلوقات. ورأى في الكتاب الثاني أن تابوت سليمان يوجد بمغارة وراء البحور السبعة ولا يتمكن أي مركب من الوصول إليها. واكتشف في الكتاب الثالث وجود عشب يخول عصيره للمرء المشي على المياه دون أن يبتل. ولا يمكن الحصول على ذلك العشب إلا بمساعدة ملكة الحيات.

ويساعد بلوقيا عفّاناً على أسر الملكة مادام أن هذا الأخير يعده بأن يقوده، عند حصولهما على خاتم سليمان، إلى ماء الحياة الذي يمنح الخلود، وهو ما سيمكنهما من لقاء النبي محمدٍ عند ظهوره. وتحذرِهما ملكة الحيات، بعد الحصول على العشب المطلوب، قائلة إن الخاتم بعيد المنال لكون الله خصّ به سليمان دون غيره، مضيفة أنهما قد مرا دون انتباه بجانب عشب الخلود في الوقت الذي كانا يبحثان فيه عن عشب السيْر على الماء. لكنهما لا يأبهان لتحذيرها ويجتازان البحور السبعة إلى أن يصلا إلى المغارة. ثم إن عفاناً يعلم بلوقيا عبارات تعزيمية ويدنو من جثمان سليمان، لكنه ما إن يمس الخاتم حتى يحرقه الشرر المتطاير من فم إحدى الحيات التي تحرس التابوت. يتمكن بلوقيا من النجاة من الموت بفضل تدخل الملك جبريل الذي يخبره بأن زمن محمد ما يزال بعيداً، فيقفل راجعاً بعد مغامرات عديدة. فيما بعد، يقوم برحلة ثانية قصد الحصول على عشب الخلود لكنه لا يعثر لملكة الحيات على أثر.

هناك عدة ملامح تربط حكاية بلوقيا بحكاية حاسب: هذا الأخير لن يعثر على الكتاب الأبوي إلا بعد مسار طويل، في حين أن بلوقيا يعلم بوجوده منذ البداية. لابد من الإشارة إلى أن والد بلوقيا لم يطلع أحداً على محتوى الكتاب بل ولا حتى على وجوده. وإذا كان قد امتنع عن إتلافه قبل وفاته فإنه حرص، على الأقل، على إخفائه. ويعثر عليه بلوقيا عن طريق الصدفة، إذ بينما هو يقوم بجرد للممتلكات الأبوية، يلمح في غرفة من غرف القصر عموداً من الرخام الأبيض وفوقه صندوق من الأبنوس بداخله صندوق آخر من الذهب، يحتوي على المخطوط. بذلك لم يكن الوصول إلى الكتاب مباشراً. امتلأ بلوقيا غيظاً على أبيه لكونه لم يطلعه على الكتاب (وهو غيظ كاد أن يؤدي به إلى إخراج جثة أبيه وإحراقها). وأول شيء يتولى القيام به هو إفشاء محتواه. فالكتاب الذي كان موجهاً، بمعنى ما، إلى الغرق يتم إنقاذه في آخر لحظة.

هناك ملمح مشترك آخر وهو أن حاسباً وبلوقيا كلاهما خان ملكة الحيات. فقد طلبت هذه الأخيرة من حاسب كريم الدين، قبل أن تأذن له بالعودة إلى أهله، أن يعاهدها على ألا يدخل حماماً أبدا. وكما كان منتظراً، فإنه لم يف بعهده، إذ ما إن نزع عنه ثيابه حتى هاجمه بعض الحراس و اقتادوه إلى الوزير شمهور الذي أخبره بالمرض الشديد الذي يعاني منه الملك، وبأن لا أحد سواه يستطيع شفاءه: قد دلت عندنا الكتب على أن حياته على يديك [7]. غير أن حاسباً

ينفي ذلك موضحاً أنه لم يتعلم الطب وأنه يجهل التطبيب. لكن الوزير يخبره بأن الدواء الوحيد المطلوب هو لحم ملكة الحيات، ثم يأتي بكتاب ويقرأ المقطع التالي: إن ملكة الحيات تجتمع برجل، ويمكث عندها سنتين ويرجع من عندها ويطلع على وجه الأرض، فإذا دخل الحمام تسود بطنه [٨] . وبالفعل، اسودّت بطن حاسب، ولهذا يجد نفسه مرغماً، في النهاية، على أن يدلهم على مغارة الملكة فيتمكّن الوزير الساحر من إخراجها بعد تلاوته لعزائم سحرية. وبعد أن تلوم ملكة الحيات حاسباً على نقضه للعهد تخبره قبل ذبحها، بأن الوزير سوف يقطعها ثلاث قطع ثم يطبخها، وتوصيه بأن يشرب هو الرغوة الثانية ويعطي للوزير الرغوة الأولى السامة. وهكذا يموت الوزير ويصبح حاسب بعد شربه الرغوة عالماً، ثم يقدم لحم ملكة الحيات للملك الذي يشفى ويستوزر حاسباً.

تذكرنا شخصية شمهور بعفّان رفيق بلوقيا، فكلاهما يملك علماً خارقاً بفضل كتاب: أحدهما يكتشف فيه سر دواء عجيب بينما يكتشف فيه الثاني الطريق التي تؤدي إلى قبر سليمان. وكلاهما يأسر ملكة الحيات : أحدهما ليشرب رغوتها ويكتسب جميع العلوم، والآخر ليعثر على العشب الذي يسمح عصيره بالمشي على الماء. وأخيراً كلاهما يموت بطريقة رهيبة رغم ذكرهما لعبارات التعزيم : شمهور يموت مسموماً بالرغوة الفاسدة وعفان تصعقه الحية التي تحرس القبر [٩] .

هناك ارتباط وثيق، في العديد من حكايات «الليالي» بين الكتابة والحيّة. وقد لاحظنا سابقاً حضور الزواحف (أو السم) في حكاية الحكيم دوبان، كما ستتاح لنا فرصة ملاحظة ذلك في حكاية السندباد. تنبعث الحية من الكتاب لكي تقتل أو تشفي، أو لتعيد الحياة [١٠] . ففي حكاية حاسب يستعيد الملك صحته بعد أكله للحمها، كما يسعى بلوقيا، لدى ملكة الحيات، في طلب عشب الخلود. وليس من قبيل الصدفة أن يمكث حاسب عندها لمدة طويلة، هو الذي كاد أبوه، كما سوف نرى، أن يجد دواء ضد الموت. يلاحظ «الجاحظ» أن الحية، من دون جميع الحيوانات، هي التي تعيش مدة أطول [١١]، ثم إنها لا تموت بطريقة عادية بل على إثر عرضٍ يعرض لها [١٢] .

حين يتمكن بلوقيا وعفان من أسْر الملكة تأخذ في إعطاء أوامرها للأعشاب والنباتات كي تذكر أسماءها، وتعبر عن نفسها وتفصح عن فضائلها. إنها سيّدة الطبيعة وسيدة الخلود (الذي عليها أن تتخلى، مع ذلك، عنه) وسيدة العلم. وهو علم نسوي لا توجد جذوره في الكتب خلافا للعلم الذكوري. ولكونها أمومية فإنها تطعم حاسبا بالفواكه لمدة سنتين (وهي المدة القرآنية للرضاعة)، ثم تمكنه من شرب الرغوة المستخرجة من لحمها. إن الانتقال من الجهل إلى العلم يتصل اتصالاً وثيقاً بالمرور من النّيئ إلى المطبوخ، ومن النظام النباتي إلى النظام اللحمي. يستطيع حاسب أن يحصل العلوم كلها فور تناوله للرغوة وبدون وساطة الكتب :

وبعد أن كان لا يعرف شيأ من العلوم، ولا قراءة الخط صار عالماً بجميع العلوم بقدرة الله تعالى وانتشر علمه وشاعت حكمته في جميع البلاد واشتهر بالتبحر في علم الطب والهيئة

والهندسة والتنجيم والكيميا والسيميا والروحاني وغير ذلك من العلوم» (١٣).

❖

لقد كان على حاسب أن يختلف عن أبيه، أولاً، قبل أن يصير مثله. ومن ثم يبدو أن تجاهل الميراث ونسيانه مرحلة ضرورية، إيجابية، تعفي الابن من الخضوع لثقل الماضي، وتمكنه من الاكتشاف الذاتي عبر مغامرته الخاصة وبحثه الشخصي (١٤). وبعد غرق العلم الأبوي كان يجب أن يتم التعلم من البداية. وفي هذا الصدد، فإن الاسم الذي تحمله هذه الشخصية له دلالته، فحاسب هو من يعدّ ويحصي. تقابل لفظة «حسَب» التي تعني خلق المرء ومروءته ودينه لفظة نسب التي تعني نسب القرابات من جهة الأب (١٥). إنه ليس مديناً في أفعاله لأي أحد بل يعتمد على مجهوده الخاص، فهو يكفي نفسه بنفسه. ولهذا لا ينشغل بالكتب الأبوية ولا يطالب بها إلا عندما يصير عالماً كبيراً. إذن فاسترداد الميراث بالنسبة له هو مناسبة لإعادة ربط الصلة بالأصل، بالنسب، بتاريخ الأب: قال لأمه يوماً من الأيام: ياوالدتي إن أبي دانيال كان عالماً فاضلاً فأخبريني بما خلفه من الكتب وغيرها، فلما سمعت أمه كلامه أتته بالصندوق الذي كان أبوه قد وضع فيه الورقات الخمس الباقية من الكتب التي غرقت في البحر، وقالت له: ما خلف أبوك شيئاً من الكتب إلا الورقات الخمس التي في هذا الصندوق، ففتح الصندوق وأخذ منه الورقات الخمس وقرأها وقال لها: يا أمي إن هذه الأوراق من جملة كتاب وأين بقيته؟ فقالت له: إن أباك كان قد سافر بجميع كتبه في البحر فانكسرت به المركب وغرقت كتبه وأنجاه الله تعالى من الغرق ولم يبق من كتبه إلا هذه الورقات الخمس، ولما جاء أبوك من السفر كنت حاملاً بك فقال لي ربما تلدين ذكراً فخذي هذه الأوراق واحفظيها عندك فإذا كبر الغلام وسأل عن تركتي فأعطيه إياها وقولي له إن أباك لم يخلف غيرها، وهذه إياها. ثم إن حاسب كريم الدين تعلم جميع العلومّ (١٦).

تنتهي الحكاية باسترجاع الأوراق الأبوية، إلا أن ما يلفت النظر هو أن حاسباً يتعلم العلوم بفضل مقطع من كتاب! مع أننا نعلم أنه كان قد بلغ المعرفة بعد تناوله لرغوة ملكة الحيات. ظاهرياً، كان يستطيع الاستغناء عن الميراث حيث لم يكن محتاجاً إليه، هو الذي كانت حكمته قد انتشرت في العالم أجمع. لكن معرفته كانت ستعاني من نقص كبير لو لم يطلع على الأوراق المحجوزة بداخل الصندوق. كان عليه أن يدمج المعرفة الأبوية في معرفته الخاصة. لقد كان في حاجة إلى دعم وإثبات واعتراف أبوي. صحيح أنه كان يتمتع بشهرة كبيرة، لكن كان ينقصه الإثبات الأخير والشهادة النهائية وضمانة ما وراء القبر. كل هذا متمثل في مخطوط قديم. تنتهي الحكاية بالضبط في اللحظة التي يلتقي فيها حاسب بوالده، أي في اللحظة التي يتضح فيها أن البنوة الفكرية المختارة بكيفية إرادية هي نتيجة لـ «طَلَب». وحين يعثر الابن على والده لا يبقى ثمّة ما يحكى.

في بداية الحكاية تغرق الكتب، وفي نهايتها يَتبيَّن لنا أن الأوراق الخمس التي تم إنقاذها كانت قسماً من كتاب، لم يعد الأمر يتعلق بخزانة بل بكتاب وحيد. وقد لاحظنا، من جهة أخرى، أن النص لا يشير إلى السبب الذي جعل دانيال يركب البحر محمَّلاً بكتبه كلها.

تَزوِل هذه الاضطرابات، وتتقوّى في نفس الآن، بالرجوع إلى رواية أخرى للحكاية نفسها وهي رواية «تريبوسيان». ففي هذه الرواية لا يتعلق الأمر بغرق بل إن دانيال ذاته هو الذي يتعمد إتلاف كتبه قبل أن يموت. لقد كانت زوجته حاملاً حينما أصيب، على حين غرة بألم حاد وأحس بقرب أجله. آنذاك رمى بكتبه جميعها في البحر، ولم يحتفظ سوى بخمس ورقات مكتوبة بحروف صغيرة جداً كانت تشتمل على جوهر خمسمائة مجلد [١٧].

على ما يبدو، يظن دانيال أن كتبه غير جديرة بالتوريث، أو أنه الوحيد الذي يضبط معانيها ويراقب تأويلها. فقد تُعرِّض الخمسمائة مجلد عقل المريدين والابن المنتظر إلى الضلال، وبرميها في البحر يكون العالم قد أغرق الانـحراف والبلبلة اللذين يمكن أن تسببهما الكتب. يجب ان تختفي باختفائه. والأثر المتبقي منها محفوظاً، أي جوهر المعرفة، يصبح استعماله مقصوراً على الابن القادم الذي سوف ينهل منه قدراً كبيراً جداً من الحكمة يبَوِّئه المكانة الأولى بين حكماء عصره [١٨].

إذا كان دانيال قد أغرق خمسمائة كتاب، فإن الأم لا تذكر لابنها سوى واحد منها فقط. هذا الاضطراب، الموجود أيضاً في طبعة القاهرة، ليس جديداً. لكن ما يحيِّر في ترجمة «تريبوسيان» هو أن الأم تعرف مضمون الكتاب المفقود، وإن بصورة مبهمة : سوف تعرف يابني أن والدك الفاضل كان يملك كتابا يحتوي على أسرار الطبيعة كلها، والذي كان ينوي استخدامه للعثور على دواء ضد الموت، وبينما كان يتجول على ضفاف نهر الإكسوس *، وهو يقرأ هذا الكتاب بانتباه، إذ لمح فجأة الملَك جبريل الذي ضرب الكتاب بقوة ورماه في مياه النهر. ولم يتبقَّ منه سوى الخمس ورقات التي كان يمسك بها والدك. ان هذه الورقات الخمس المحفوظة بعناية من طرفه، منذ ذلك الحين، هي الإرث الذي تركه لك [١٩].

وهكذا فإن الذي أغرق الكتاب هو الملَك جبريل وليس دانيال. زد على هذا أن الحادث وقع على ضفاف نهر، بينما تؤكد بداية الحكاية أن دانيال كان قد رمى بكتبه في البحر. مهما يكن من أمر فإن العالم يفقد، وهو يصارع الملَك، الوصفة التي كانت ستضمن له الخلود. تبتلع مياه النهر الكتاب وتبتلع معه الرغبة في مجاوزة الحدود المخصصة للإنسان، أي الرغبة في التساوي مع الإله، وذلك بالتغلب على الموت. يعاقب دانيال الذي لم يفقد الكتاب وحده (وهكذا لا أحد يمكنه قراءته ومعاودة التحدي)، بل يفقد حياته أيضاً بما أنه يموت بعد ذلك بوقت قصير. إن الملك جبريل الذي يبشر في سياق آخر بالحياة والولادة وبالكتاب، يبدو هنا ملكا للموت مكلفا بمعاقبة المغالاة والإفراط [٢٠]. لا بد أن يخضع دانيال للمصير المشترك بين جميع المخلوقات، ويبقى أمله الوحيد بأن يستمر في الحياة هو ولد يرزق به، لكن الولد ما يزال مجرد وعد.

هوامش الفصل الرابع

(١) النص العربي : طبعة القاهرة، II، ص٢٧٧ – ٣٢٦ الترجمات : تريبوسيان، I، ص. ١٤٢ – ٢٥٧ ؛ ماردروس، I، ص. ٨١١ – ٨٤١ هذه الدراسة التي تتمحور حول مسألة التوريث مدينة جداً للدراسة الهامة لجمال الدين بن الشيخ :
"Les métamorphoses de l'imaginaire", dans Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière, Gallimard, Paris, 1988,p. 147-230.

(٢) II، ص. ٣٢٦.

(٣) جاء في اللسان، مادة بحر : البحر : الماء الكثير (...) سُميَ بذلك لعمقه واتساعه (...) إنما سمي البحر بحرا لأنه

(٤) شقّ في الأرض شقاً وجعل ذلك الشق لمائه قراراً (...) واستبحر الرجل في العلم والمال وتبحر : اتسع وكثر ماله. وتبحر في العلم : اتسع. واستبحر الشاعر إذا اتسع في القول (...) والبحر عمق الرحم، ومنه قيل للدم الخالص الحمرة : باحر وبحرانيّ .

(٥) II، ص. ٢٧٧.

(٦) أشكر Gilbert Grandguillaume الذي لَفَتَ انتباهي إلى هذه النقطة.
ثم قالوا لأمه، بعد ذلك، بأن الذئب قد افترسه. وهي سمة، إذا أضيفت لأخرى (التخلي عنه داخل كهف أو بئر، العلْم، الوزارة) تجعل قصة حاسب قريبة من قصة يوسف.

(٧) II، ص. ٣٢٢.

(٨) II، ص. ٣٢٣.

(٩) للتدقيق أكثر تجدر الإشارة إلى أنّ عفاناً الذي كان ينوي إشراك بلوقيا في السلطة التي يمنحها الخاتم، هو أكثر لطفاً من شمهور الذي يسعى إلى التخلص من حاسب بعد استخدامه.

(١٠) تعني كلمتا رَقطاء و رقشاء الحية، كما تحيل هذه الأخيرة على الكتابة والخط. انظر : عبد الفتاح كيليطو، الغائب ، منشورات توبقال، الدار البيضاء ،١٩٨٧، ص. ٦٩ – ٧٠

(١١) الجاحظ، كتاب الحيوان، طبعة عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٩٣٨ – ١٩٤٥ III، ص. ٥٣٢.

(١٢) المصدر نفسه، I، ص. ١٨٢.

(١٣) ط. القاهرة، II، ص. ٣٢٦

(١٤) انظر: Marc- Alain Ouaknin, Le Livre brûlé, Éd. Lieu Commun, Paris, 1986, P. 27

(١٥) فالحَسْبُ : العَدُّ و الاحصاء والحَسْبُ ماعُدَّ، (...) حسب المرء دينه، ومروءته خلقه وأصله عقله (...) الحسب يحصل للرجل بكرم أخلاقه، وإن لم يكن له نسب ؛ النسب نسب القرابات (...) وقيل : هو في الآباء خاصة، (...) ونسبت فلانا إلى أبيه (...) إذا رفعت في نسبه إلى جده الأكبر. مادتا : «حسب» و« نسب»، لسان العرب.

(١٦) ط. القاهرة، II، ص. ٣٢٦.

(١٧) تريبوسيان، I، ص. ١٤٢ – ١٤٣

(١٨) المصدر نفسه، ص. ١٤٣، دانيال، حسب ترجمة ماردروس وخوفا من أن تصبح كتبه ومخطوطاته ملكا للغير فإنه رماها في البحر عن آخرها ، I، ص. ٨١٢. قبل ذلك قام بتلخيصها في خمس ورقات ؛ وانتهى به الأمر إلى تلخيص الورقات الخمس في ورقة واحدة كانت بدورها، خمس مرات أصغر من الأولى . المصدر نفسه والصفحة نفسها.
OXUS عن هذا النهر انظر دائرة المعارف، مطبعة المعارف، بيروت، ١٨٨٠ ، المجلد الرابع، ص. ١٢٩. (المترجم).
تريبوسيان، I، ص.٢٥٦ – ٢٥٧ المشهد ذاته يوجد في ترجمة فايل، IV ص. ١٦٥.

(١٩) بإغراقه الكتاب الذي يضم بين دفتيه سر الخلود يسلب، في الآن نفسه، روح العالم، لكنه في حكاية بلوقيا يظهر بصفته

(٢٠) ملكاً منقذاً.

❖

الفصل الخامس

ابتسامة السندباد

ما ورِثتَهُ عن آبائك اكتسِبْهُ

بُغية امتلاكه.

Goethe, Faust

السندباد [1] رجلُ النسيان. ولكَوْنه بالذات ينسى، فإنه يغادر بغداد مسقط رأسه مقتحماً عالم المغامرة. صحيح أن سفرته الأولى تمت بدافع الرغبة في الاغتناء، إلا أن أسفاره الستة الباقية تستجيب لدافع آخر هو الفضول والرغبة في الجديد. عندما يعود إلى بلاده يسر جداً لملاقاة أهله وذويه، ويسر جداً بأن يحكي مغامراته إلى أصدقائه، ويعيش حياة كلها ملذات، لكن الكسل يبدأ في إزعاجه شيئاً فشيئاً، فيشرع في التهيئ لسفرة جديدة متناسياً كل الآلام وأنواع العذاب التي كابدها وهو بين الأمواج المتلاطمة.

في تجربة السندباد يلعب النوم، وهو شكل من أشكال النسيان، دوراً مهماً. خلال السفرة الثانية يحل بطلنا صحبة رفقائه بإحدى الجزر ويجلس في الظل قرب أحد المنابع، ثم يتناول طعامه وينام. وعندما يستيقظ يكون المركب قد غادر الجزيرة، ويجد نفسه وحيداً مهجوراً في جزيرة مقفرة. يبدو أن النوم، هنا، خطأ ومخالفة لقاعدة أولية تتمثل في وجوب اليقظة. لا يتعلق الأمر بنوم لاستعادة الحيوية، ولا بنوم يلي محنة يتم تجاوزها بنجاح ويهيئ لمواجهة أخطار جديدة، بل إنه نوم يحدث في بداية السفرة ولما يبذل السندباد أي جهد بعد للنجاة من خطر ما. إنه نوم الطمأنينة التي لا مبرر لها، طمأنينة بهيمية وغير مضبوطة. ومما يزيد في سلبيته أنه يحدث عقب وجبة طعام وبعيداً عن الجماعة بدون مراعاة لآداب الأكل. يبتعد السندباد عن الجماعة ليأكل وينام، والجماعة، في المقابل، تتخلى عنه وتنصرف. إن خطأه مماثل لخطأ شخصية أخرى من شخصيات «الليالي»، ويتعلق الأمر بعزيز الذي لم يستطع مقاومة الرغبة في الأكل والنوم، في الوقت الذي كان ينتظر فيه محبوبته. وهكذا وجد نفسه، في اليوم الموالي، «خارج البستان» [2]، مرمياً، مهجوراً. غير أن هذا الدرس لا ينساه السندباد، إذ حين يؤسر، خلال سفرته الرابعة، من طرف بعض المتوحشين آكلي لحم البشر، يحتاط من الأكل الذي يقدَّم له. أما رفاقه فإنهم ينقضُّون عليه بنَهَم، وبذلك يتم تخديرهم فيفقدون صوابهم ثم يتدنون إلى حالة بهيمية بعدما ينسون إنسانيتهم. ينجح السندباد، رغم شدة جوعه، في مقاومة الرغبة في الأكل، متحاشياً بذلك فقدان ذاكرته والتهامه من طرف المتوحشين.

يمكن أن ينسب الإغماء، كذلك، إلى النسيان وشرود الانتباه؛ ففي سفرته الخامسة يقع السندباد مغشياً عليه حين يضغط شيخ البحر على رقبته برجليه. الا أنه في أغلب الأحيان يفقد وعيه

على إثر غرَقٍ وبعد أن يقذفه الموج، وهو بين حّي وميّت، فوق ضفة من الضفاف. بل يمكن اعتبار إغمائه موتاً رمزياً، فخلال سفرتيه الأخيرتين يقوم بصنع قارب صغير في مناسبتين اثنتين، يمتطيه ويستسلم لمجرى نهر تحت الأرض. في الظلام الدامس، وهو منجرف مع الماء الذي يشرب منه بين الفينة والأخرى بعض الجرعات (ماء النسيان ؟)، يفقد كل صلة بالعالم العلوي، عالم الأحياء، ويغيب عن الوعي. وبعد ذلك يتمكن من رؤية ضوء النهار ثانية، أي أنه، بمعنى ما، يبعث. إن لتجربته تحت الأرض كل ملامح النزول إلى مقرّ نفوس الأموات، ملامح عبور نهر أكيرون(٣). أي رحلة إلى عالم الأموات.

ولكوْن السندباد رجل النسيان فإنه، حتماً، رجل الذاكرة. في مقابل النسيان الذي يساوي الفتور والنوم والانحلال والموت، هناك الذاكرة التي تعادل الوعي الذاتي والتروي وصيانة العقل والحياة. إن السندباد مدين دائماً، في نجاته، للذكرى. وإذا كان ميله إلى النسيان قد قاده إلى أصقاع بعيدة ومدهشة وخادعة، فإن وفاءه للذاكرة يعيده، بكل تأكيد، إلى بغداد. خلال أسفاره، لا يدوم انبهاره بالمشاهد التي يراها مدة طويلة، إذ ما تلبث أن تنبثق من أعماق ذاكرته الحكاية التي تفسر الحدث والموضوع العجيبين أو تجعلهما شيئاً سبقت معرفته على الأقل. فعندما يرى طائراً جباراً يتعرف عليه من خلال حكاية سبق أن رواها له بعض الرحالة، وهكذا يتبين له أنه الرخ الطائر ذو الحجم المدهش الذي يحجب جناحاه الشمس، والذي يقدم الفيلة طعاماً لصغاره. وحين كان محاصراً بوادي الحيات، دلته حكاية ثانية على خريطة المكان وأوحت له بوسيلة النجاة(٤). وهذا يعني أن البحث الذي يقوم به السندباد ليس، في نهاية المطاف، أولياً ولا أصيلاً. وإذا كانت رؤيته بكراً فذاكرته ليست كذلك، فالأقطار التي يمرّ منها سبق أن وطئها قبله غيره. إن الاشياء الغريبة والعجيبة التي تدهشه شاهدها البحارة والتجار من قبْل مخلّفين آثاراً، أي حكاياتٍ، ترسم، سلفاً، شكل مغامراته.

لكن، بدون هذه المغامرات لم يكن ليتذكر حكايات سابقيه المتوقفة على مجرى مساره الخاص : في هذه الرحلة تجد تلك الحكايات قاعدة وامتداداً، تجد تبريراً لوجودها و فرصة للخروج من العدم الذي طواها.

أحيانا، لا يتدخل حكيُ المتقدمين إلاّ بعد انتهاء المغامرة وزوال الخطر، كما هو الشأن في المقطع المتعلق بشيخ البحر. يرى السندباد شيخاً في مكان خال فيحسبه غريقاً مثله، وعندما يحمله السندباد على كتفيه، بطلب منه، يرفض النزول. عليه أن يتحمل لأيام طويلة ثقل هذا الكائن الوحشي، ولا يتمكن من التخلص منه إلا بعد جهد جهيد. وسيعلم فيما بعد، أنه كان ضحية لشيخ البحر المريع، والذي لا يدع ضحاياه إلاّ وهُم جثة هامدة جرّاء الخنق. لقد كاد السندباد أن يموت بسبب جهله لاسم شيخ البحر وللصفات المرتبطة به. كانت تنقص جعبته الحكاية التي تمكنه من التعرف على الوحش، من تسميته وتجنب أي شكل من أشكال الاتصال به. ثم إن السندباد، من جهة أخرى، ليس أول من يتحدث عن شيخ البحر، وعليه فإن مغامرته وحكيها

يفقدان كل طابع تَدْشِينيٍّ.

هناك أيضاً مشاهد لم يتسن له رؤيتها ولايعرفها إلا عن طريق السماع. يتذكر، عندما يبصر الكركدن، معركة عجيبة سبق أن رواها له بعض الرحالة، مفادها أن الكركدن يطعن الفيل بقرنه ويحمله علي رأسه. إلا أنه لا يستمتع طويلاً بانتصاره إذ سرعان ما يأتي طائر الرخ ويحمل الخصْمين معا إلى عشه... لا حاجة إلى حضور مشهد ما لنتمكن من وصفه، ولا حاجة إلى خوض مغامرة ما حتى نستطيع أن نحكيها.

يُعيدُ السندباد تَحْيِينَ تجارب سابقة، والشهادات التى يسردها تسعى إلى تأكيد صحة شهادته الخاصة وتأصيلها، غير أنها تجعل تجاربه زائدة وبمثابة مجموعة من المحكيات المسهبة والمقتطفات العجائبية ومنتخبات من قصص الشجاعة. لقد كان بإمكانه، والحالة هذه، الاستغناء عن السفر وعدم تكليف نفسه كل هذا التعب والبقاء هادئاً في بيته. ولعله فعلاً لم يسافر قط، لعله لم يغادر بغداد أبداً ولم يشاهد بحراً فى حياته. لعله لم يسافر إلا في الحكايات! أو لعله مجرد صعلوك مسكين يسحب جسده المنهوك فى أزقة بغداد، أو حمال ينوء تحت ثقل حمولته، ويحلم بين الفينة والأخرى أن يعيش حياة المغامرات وينجح ! ليس هذا احتمالاً مجانياً : فالسندباد هو هو نفسه، وهو شخص آخر، هويته تستند إلى غيرية غير محددة، وليست الغاية من محنه إجمالا سوى البحث المضني عن الاسم المفقود، والمال المضيع، والكينونة المبددة.

❖

ترد حكاية السندباد، في العديد من الطبعات العربية، مباشرة بعد حكاية «حاسب كريم الدين» التي حللناها في الفصل السابق. ويبدو لي أن هذا التجاور ليس وليد الصدفة، بل يعود إلى وجود قرابة عميقة بين الحكايتين، وإلى سمات مشتركة كثيرة، وإلى أصداء متعددة، ويعود خصوصا إلى التنصيص على مسألة التوريث. منذ نعومة أظفاره، يفقد السندباد والده الذي يخلف له ثروة ضخمة لأنه كان تاجراً غنياً. وفي شبابه يأكل أكلاً مليحاً ويشرب شرباً مليحاً ويعاشر الشباب ويتجمل بلبس الثياب ويمشي مع الخلان والأصحاب. باختصار، يقوم بتبذير ميراثه. ويفطن في أحد الأيام إلى أن ثروته قد تبددت، وما يلبث أن يعود إلى رشده في نفس الوقت الذي يتذكر فيه حكمة النبي سليمان التالية: ثلاثة خير من ثلاثة : يوم الممات خير من يوم الولادة، وكلب حي خير من سبع ميت، والقبر خير من القصر(٥).

يورد «كالان» هذا الحديث، المنسوب إلى سليمان، بصورة مختلفة : وتذكرت الكلمات التالية لسليمان العظيم والتي سبق وسمعتها من والدي، وهي أن «القبر أفضل من الفقر» (٦).. يبدو

أن هذه الحكمة تتناسب أكثر والحالة النفسية للسندباد الذي يقر عزمه على تدارك الأمر واسترداد ثروته الضائعة. ويذكر «فايل» في ترجمته، على غرار «كالان»، إشارة لا توجد في النص العربي وهي من الأهمية بمكان، مفادها أن السندباد أخذ حديث سليمان عن أبيه [٧] . ! . يتذكر ذلك في الوقت الذي يجمع فيه ما تبقى من الميراث. فإذا كانت الممتلكات المادية قد ضاعت تقريباً فإن الوصية تظل سليمة. إلا أن الشيء الذي له دلالة بالغة، في هذا السياق، هو أن يستحضر السندباد النبيَّ سليمان في بداية مغامراته (وحكايته، بما أنه يروي رحلاته بنفسه) كما يستحضره في النهاية كذلك عندما يقرر الإقلاع عن السفر (سوف نلاحظ أنه «يتوب» بجوار الجزيرة التي يوجد بها قبر سليمان).

يمكننا، عند هذه المرحلة من التحليل، ملاحظة التماثل الموجود بين مصير «السندباد» ومصير «حاسب». فكلاهما يفقد والده : الأول في طفولته المبكرة، والثاني قبل أن يولد. وكلاهما يفقد ميراثه : الأول بتبذيره، والثاني في حادث الغرق. وكلاهما يحتفظ بجزء من الميراث : الأول بوصية (الحكمة السليمانية) والثاني بمخطوط يتكون من خمس ورقات. وكلاهما يسمع بسليمان : الأول من طرف والده والثاني من طرف ملكة الحيات.

ومع ذلك يبدو أن الحكايتين، في لحظة من اللحظات، تتباعدان عن بعضهما. فالسندباد يتوفر منذ البداية على ماتبقى من ميراثه، في حين يجهل «حاسب» كل شيء عنه ولن يستفيد منه رلا في النهاية. ولكي تلتقي الحكايتان من جديد يلزم أن يفقد السندباد، بدوره، الثروة الهزيلة المتبقية ليعثر عليها بعد مرور وقت طويل.

والحال أن هذا ما سيحصل بالضبط، إذ يتمكن السندباد من شراء بعض البضائع بما تبقّى له من مال، والسفر على متن أحد المراكب. وفي أحد الأيام ينزل صحبة رفقائه بجزيرة طلباً لقسط من الراحة. وما إن يوقدوا النار لطهو الطعام حتى تهتز الجزيرة فيأمرهم صاحب المركب بالصعود لأن ما ظنوه جزيرة هو في الحقيقة ظهر سمكة كبيرة جداً نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان فلما أوقدت النار أحست بالسخونة فتحركت. وهكذا يتمكن التجار الذين التحقوا بالمركب من النجاة من الخطر، بينما يظل الباقون، ومن جملتهم السندباد، يصارعون الأمواج. إلا أن السندباد يستطيع النجاة بفضل تمسكه بقطعة خشب، ويظل يراقب المركب يبتعد وعليه بضائعه بأسىً بليغ. ثم إنه يصل إلى إحدى الجزر وهو خاوي الوفاض. وهكذا فإن وضعيته، هنا، تشبه وضعية «حاسب» تماماً: أحدهما توجد ثروته في صندوق والآخر في مركب. وفي الحالين يوجد الميراث بعيداً عن المتناول، ويجب على الشخصيتين المحرومتين من السند الأبوي اتخاذ التدابير من أجل تحصيل شيء ما : المعرفة بالنسبة لأحدهما والثروة بالنسبة للثاني.

إن السندباد لم يفقدْ فقط كل متاعه، بل إنه أصبح معطوباً، إذ أن السمك أكل جزءً من أخمص قدميه، عندما كان تحت رحمة الأمواج. وهكذا عليه، لكي يسير، أن يدب أو يحبو من فرط ضعفه وعجزه؛ ولم يسترجع قوته إلاّ بعد أيام فأخذ يقف معتمداً على عصى. وبما أن قدميه

تورّمنا فإنه يمشي متمايلاً. وهذا العجز يجعله قريباً من «حاسب» الذي يعاني، بدوره، من عجز، لكن على المستوى الفكري حيث يعجز عن الدراسة ولا يُفلح في اكتساب حرفة. وحين يستقبله ملك الجزيرة، يكرمه ويجعله عاملاً على ميناء البحر وكاتباً على كل مركب تصل إلى البر. أصبح السندباد رجل الضفاف والعتبة، يمضي وقته في تسجيل وصول المراكب للجزيرة وإقلاعها، مستفسراً التجار المسافرين عن الطريق المؤدية إلى مدينة بغداد التي لا يعرفها أحد منهم ولم يسمع بها رغم شهرتها. إنه الوحيد، في ميناء يتردد عليه البحارة والتجار، المتأكد من وجود مدينة اسمها بغداد في مكان ما، مدينة بعيدة عنه بعد المركب الذي تركه يصارع الأمواج. ولأنه عاجز عن تحديد موقعه على خريطة العالم، فإنه يفقد كل مرجعيته وأصله، بل إنه يفقد اسمه أيضاً. وهكذا، فبعد أن يتلف ماله يعاين الآن، وهو مغلوب على أمره، تبديد كينونته.

الإرث، أي الأوراق الأبوية، في حكاية «حاسب» تحفظه الأم وهي التي تسلمه إياه حين يطالب به، أما في حكاية السندباد فلا يرد ذكر للأم في أية لحظة. لا أم للسندباد وإن كان له أب. وإذا كانت وظيفة الأم هي الحفاظ على الإرث، فمن الجلي أن هذا الدور يجب أن يلعبه قائد المركب حيث توجد ممتلكات السندباد، فلديه يجب المطالبة بها. وبالفعل فإن الأمور سوف تمشي في هذا الاتجاه، إذ سيتمكن السندباد، بعد وصول المركب إلى الميناء، من التعرف على القائد واسترجاع بضاعته والعودة إلى بغداد.

ومثلما أن حاسباً لا يتسلم الكتاب الأبوي إلا بعد تحصيله العلم بوسائله الخاصة، فإن السندباد لا يسترد ميراثه إلا بعد أن يثبت كفاءته في اقتحام الصعاب وتحصيل الممتلكات بمجهود شخصي. إن التراث، في الحالين، هو إضافة يتم استجماعها في نهاية المطاف، أو زيادة يتم استقدامها من ماض كان إلى ذلك الحين مفقوداً أو مستوراً، أو هو مكافأة تتوج الاستحقاق، وتكريس للابن الذي، بعد أن يكون قد ابتدع مساره الخاص، يلتقي بوالده. توجد هذه السيرورة في عدد لابأس به من حكايات «ألف ليلة وليلة». كثيرون هم الأبناء الضالون واللامبالون غير المكترثين بالتقاليد. أما حالات الغرق، التي هي تبذير ضخم، فمن السهل إحصاء الحكايات التي تخلو منها. وحين يتعلق الأمر برحلة عن طريق البر، وهو أمر نادر، فإن قطاع الطرق يسلبون الابن الثروة التي يرثها عن أبيه. من المفيد ملاحظة أن حاسباً والسندباد كلاهما لا يعيش مغامرة عاطفية، لأن ما يحركهما هو دافع آخر. ومع ذلك فتجربتهما يتم عكسها داخل الحكايات العاطفية : الحب معناه ملاحقة صورة امرأة أجنبية قد تكون جنية أحياناً، ومعناه الانفصال قسراً عن الأب، والابتعاد عن الفضاء العائلي ثم العودة إليه، وذلك بعد عدة أحداث ينبغي على البطل أن يثبت خلالها قيمته وجدارته معتمداً على نفسه. وفي كل مرة يرد موضوع الكتاب الغريق والتراث المضيّع.

ويمكننا توسيع الأفق إلى سجلّ يبدو للوهلة الأولى مختلفاً وذلك بالإشارة إلى أن الشعراء العرب القدماء لم يكونوا يجهلون مزايا الخراب الذي هو شرط لكل إبداع. فماذا يعني بكاؤهم النمطي على الأطلال سوى أن التقليد الشعري ينبغي أن يتصدع بالضرورة ويتجزأ لكي تكون

القصيدة الجديدة ممكنة ؟ ومن المعلوم أن أبا نواس لم يكن يقبل أن تُفْتَتَح القصائد بوصف الأطلال. إلا أن إصراره على ذم هذا العرف والحط من قيمته وتخريبه كان يصاحبه نوع من الانجذاب دفعه، مرات عديدة، إلى العودة إلى هذا الموضوع من جديد. وعلى كل حال فقد سبق له أن تلقن هو نفسه في بداية حياته الشعرية، فن تحطيم الذكريات، يعني فن ممارسة النسيان. فقد أجبره أستاذه «خلف الأحمر» على أن يحفظ ألف قصيدة عن ظهر قلب ثم أمره بعد ذلك بنسيانها[٨]! . وصار بفضل هذه الطريقة أكبر شاعر في زمانه. إن الخلق الشعرى، كخلق العالم، لايمكنه أن يقوم إلا على أساس سديمي. وإذن فإن أبا نواس ينتمي إلى العائلة نفسها التي ينتمي إليها كل من السندباد وحاسب.

❖

عند وصول المركب إلى الميناء نجد أن السندباد ما يزال يتوكأ على عصى، لكنه سرعان ما يستغني عنها حين يسترد ممتلكاته، كما أن استرجاع الميراث يسعف على اندمال جروح القدمين، واسترجاع سلامة الجسد.

ومع ذلك، فقد كاد السندباد أن يطيل منفاه وأنْ يَجُرَّ عصاه إلى آخر يوم في حياته، وذلك لأنه لم يتمكن من التعرف بسرعة على قائد المركب والبحارة والتجار مع أنه أمضى معهم وقتاً طويلاً. وبالمقابل، فهم كذلك لم يتعرفوا عليه بسهولة لأنهم ظنوا أنه قد مات. فكأن الشخوص أصبحت ذات أشكال متغيرة إثر عملية مسخ. هذا النسيان الذي يبدو غير معقول، تَخفُّ حدّته عندما نأخذ بعين الاعتبار تجربة السندباد في مجملها، أي السندباد الذي تخونه الذاكرَة، والذي عليه أن يؤكد هويته ويتأكد منها.

السندباد إذن في الميناء يقوم بتسجيل حمولة المركب، فيخبره القائد أن بالمستودع بضائع قد غرق صاحبها في البحر، وأنه ينوي بيعها وأخذ ثمنها إلى أهل الفقيد. فقال للقائد : ما يكون اسم ذلك الرجل صاحب البضائع ؟ فقال : اسمه السندباد البحري. فلما سمع كلامه حقق النظر فيه فعرفه وصاح فيه : ياريس، إعلم أني أنا صاحب البضائع التي ذكرتها، وأنا السندباد البحري[٨]. ويروي له طريقة نجاته والظروف التي جعلته يصير كاتباً على الميناء. الا أن القائد يرفض تصديقه ويتهمه بالكذب، مما يجبر السندباد على رواية الأحداث وتذكيره ببعض الوقائع التي حدثت أثناء الرحلة والتي لا يعرفها غيرهما. فلكي يعَرِّف بنفسه، عليه أن يتذكر الجزئيات وأموراً معينة وأحاديث هي أسرار يشترك فيها مع القائد، وبهذه الطريقة يتمكن من إثبات هويته. وعندما يسترد ممتلكاته يجد اسمه مكتوباً على الطرود، وهذا يعني أن المتاع والكينونة لا ينفصلان، إذ يستردهما السندباد معا وفي الوقت ذاته.

يجب أن تكون الكينونة مثبتة ومضمونة وإلا فإنها تتوارى. إن التعرف المتبادل هو الذي يكفل النسب ويحمي الاسم ويؤكد الوضع الاجتماعي، فضلاً عن أنه هو سند الوقوف. هكذا يمكن للسندباد أن يقف على رجليه، وتغدو العصى عديمة الجدوى.

من أجل فهم علاقة الاسم بالأرجل فهما أفضل، يحسن بنا أن نحيل على ميدان بعيد جداً ظاهريا، ويتعلق الأمر «بالحديث النبوي». يتألف نص الحديث من قسمين : «المتن»، وهو أقوال النبي، و«السند» أي سلسلة الرواة الذين يضمنون صحته. وإذا كان المتن خالياً من السند، أو منقولاً من طرف رواة غير ثقات، فإنه يصبح مشكوكاً فيه ومرفوضاً. ومن ثم فإن أقوال النبي لا تتبوأ مكانة النص المقطوع بصحته إلا إذا تكفَّل بنقله رواة يتحلون بالنزاهة والثقة ويعتبرون بحق حملة الحديث فالرواة، بالنسبة لنص الحديث، هم كالقوائم بالنسبة للجسد [١٠]، إذ يحملونه ويسندونه ويجعلونه في منأىً عن التدليس، ويحفظونه من النسيان بنشره بين الناس، أي بـ «حمله» بواسطة قوائم أخرى. ويسمى الحديث المقبول كلياً حديثاً صحيحاً . بصورة مماثلة يسترجع السندباد صحته، أي الاستعمال الكامل لرجليه، منذ اللحظة التي يتعرف عليه فيها القائد. يمكنه، الآن، أن يمشي بسهولة، هو الذي كان، من قبل، يزحف أو يتوكأ على عصىً.

يقع مشهد التعرُّف في نهاية السفرة الأولى، وسيتكرر في الأسفار الموالية مع بعض الاختلافات التي يحسن بنا فحصها. في بداية السفرة الثانية، ينام السندباد أثناء توقف قصير، وعندما يستيقظ من النوم يكون المركب الذي يحمل بضائعه قد رحل. وسيكتشف فيما بعد وادي الماس، ثم يعود إلى بغداد محملاً بخيرات كثيرة. أما بضائعه فيبدو أنها ضاعت إلى الأبد. في نهاية سفرته الثالثة ينقذه بعض البحارة بعد سلسلة من الأهوال التي تعرض لها. ولأنه منهوك القوى فإنهم يكسونه ويقدمون له المأكل والمشرب. وهكذا يسترجع قواه حتى يخيل إليه أن الأهوال التي رواها بتفصيل لمن أنقذوه، ليست إلا ضرباً من الأحلام. ثم إن المركب يرسو بإحدى الجزر فينزل التجار للاهتمام بتجارتهم. يقترح قائد المركب على السندباد أن يتكلف ببيع بضائع أحد الذين افتقدوا، وذلك مقابل أجر يؤخذ من الأرباح، على أن يعطى ثمن البضاعة، فور الرجوع إلى بغداد، إلى ورثة المسافر أو إلى هذا المسافر إن كان ما يزال على قيد الحياة.

وعندما يقبل السندباد الاقتراح يأمر قائد المركب البحارة بنقل البضائع إلى الشاطىء، وعندما يسأله كاتب المركب عن الاسم الذي ينبغي تسجيله، يرد القائد بأن صاحبها يسمى السندباد البحري. وما إن يسمع السندباد هذا الاسم حتى يضطرب، لكنه يتريث في التعريف بنفسه طالباً من القائد أن يصف له صاحب البضاعة. عندها يصيح قائلاً : إني أنا السندباد البحري [١١]. وعندما أبي القائد أن يصدقه كان عليه أن يبرهن، من جديد، على هويته ويثبتها بسرد جميع تفاصيل مغامراته. لكنه لا يفلح، هذه المرة، في إزالة الشك وسوء الظن. وكان يجب على أحد التجار الذين صادفهم أثناء سفرته الثانية في وادى الماس أن يتذكره ويؤكد أقواله لكي يعود كل شيء إلى طبيعته. وهكذا لا يسترجع السندباد ممتلكاته التي ضاعت منه في بداية السفرة الثانية إلا في نهاية السفرة الثالثة.

وكما هي الحال في المشهد السابق، فإن الذاكرة هنا تعقب النسيان، والتعرف يعقب الإنكار، والسلامة تعقب المرض (أو الوهن)، والاستمتاع بالمال يلي الحرمان، والعودة إلى الأهل تلي الفراق، والاحتفال بالاسم يلي التجرد منه. وفي المشهدين معا يستمع السندباد إلى حكايته وهي تروى من طرف شخصٍ آخر، أي من طرف القائد. تذكرنا هذه الوضعية «بأوليس» الذي يخفي وجهه، عند الفيّاكيّين، وينتحب حين يغني المنشد «ذيمودوكوس» عن الحصان الخشبي وعن أعمال الرجل الكثيرَ الحيل [١٢]. فحكاية السندباد، والذي يعتقد الجميع أنه ميت، هي حكاية شخص آخر، بل هو بدوره يعتقد أنه عاد إلى الحياة بعد أن كان قد مات: وأحياني الله بعد موتي [١٣]. لقد كان يسمى السندباد في حياة سابقة أو في الأحلام، وهكذا فإنه نسي دوره وعليه أن يتعلمه من جديد. بل يبدو أنه نسي اسمه، أو أنه لايذكره جيداً. ألم ينتظر الحصول على المعلومات الكافية عن شخصه قبل التعريف بنفسه ؟ فبفضل رواية القائد البحري استرجع ذاكرته ورجع إلى ذاته، وجدد صلاته باسمه، بكينونته وبماله. وهكذا أطلق صرخة شديدة جراء هذا الطابع المفاجئ للكشف.



يروي السندباد، في نهاية السفرة السادسة، مغامراته للخليفة هارون الرشيد الذي يأمر المؤرخين بكتابتها. وإذا كانت الكتابة تتدخل في هذه اللحظة بالذات ولا تنتظر نهاية السفرة السابعة، فالسبب هو أن حكاية السندباد كانت تحتوي، في البداية، على ستة أسفار فقط. فيما بعد اعتبرت ناقصة ومفتوحة، واعتبر الرقم سبعة قميناً بأن يمنحها السحر المتصل به خاتمة لائقة ومرضية، أي نهائية [١٤]. ثم إنه كان من اللازم على السندباد، الذي يأخذ العبرة من رحلاته، أن يتوب. والجدير بالذكر أن توبته ستكون بحافز من سليمان الذي كان سبباً في اتخاذه لقرار السفر كما سبقت الإشارة إلى ذلك. هذا الصدى يجعل السفرة السابعة بعيدة عن كونها مجرد إضافة، وتعتبر تتمة ضرورية إن على المستوى الدلالي أو الجمالي.

ومرة أخرى يتعلق الأمر بعاصفة [١٥]. يصعد قائد المركب إلى أعلى الصارية، يلتفت يميناً وشمالاً ثم يخبر المسافرين بأن الريح قد دفعتهم إلى تخوم بحار الدنيا، وبأنهم مهددون كلهم بالموت. بعد ذلك يفتح صندوقه ويخرج منه كيساً من قطن يستخلص منه مسحوقاً يقوم بشمه بعد أن يبلله بالماء. وبعد انتهائه من هذه العملية الطقوسية يتناول كتاباً صغيراً من الصندوق، ويتصفحه ثم يخبرهم بأن الأرض التي يوجدون بجوارها تأوي قبر سليمان، وأن أي مركب يدنو منها يبتلعه الحوت ووحوش البحر. وما يكاد ينهي كلامه حتى تحصل الكارثة. في هذا الموقف ينذر السندباد على نفسه، وهو بين الأمواج المتقاذفة، ألا يعود إلى السفر ثانية إذا ما نجا من الغرق. لقد رجع لعقله وتاب عن طمعه [١٦]. السفر مرادف للمغالاة، إذ أن السندباد لا يرغب في الثروة (إن له من المال ما يجعله يعيش في بحبوحة من العيش مدى الحياة) بقدر ما يرغب في الحصول على

االخاتم السحري الذي يمنح القوة. صحيح أنه لم يسبق له أن عبر عن رغبته في الاستيلاء عليه وصحيح أن العاصفة هي التي قادته نحو المغارة التي تضم تابوت سليمان، إلا أن مجرد حضوره في مكان ممنوع ومحرم، يكفي ليجعل منه شخصاً منتهكاً. ومن ثم فإن سليمان الذي تدخل في بداية المغامرة السندبادية كي ينفخ القوة اللازمة للحركة، يبرز في النهاية ليرسم حدوداً لا يجب تجاوزها.

يذكرنا هذا المقطع بحكاية الحكيم دانيال [١٧]، مع فرق يتجلى في كون هذا الأخير يخفي المخطوط في صندوق، في حين أن قائد المركب يخرجه من صندوق : في الحالين يتم الحديث عن مخطوط. ثم إن دانيال والسندباد كلاهما ينجو من الغرق : الأول ينقذ قسماً من كتبه أما الثاني فإنه لا ينقذ كتاب القائد ولا يفكر في ذلك مطلقاً، بل يكتفي برواية الظروف التي يضيع فيها ويكشف عن مضمونه. أما الملامح الـتي تقربه من عفان فإنها أوضح [١٨]. فعندما يعلم هذا الأخير، من خلال أحد الكتب، بمكان قبر سليمان، يقوم بعبور البحور السبعة صحبة بلوقيا. وما يكاد يمس الخاتم السحري حتى يستحيل رماداً بسبب إحدى الحيات التي تقذف اللهب من فمها، فالكتاب والحية التي تحرس الخاتم ومعاقبة المنتهك: هي نفس العناصر التي تربط السندباد بعفان.

يتوب السندباد لكنه ليس قابلاً للتقويم. فما يكاد ينجو من الغرق حتى يراوده التفكير في التحليق في الهواء. يلاحظ في إحدى البلدان التي حل بها، أن رجالها يطيرون إلى أن يصلوا إلى عنان السماء بفضل أجنحة تنبت لهم مرة واحدة كل شهر (عملية الانسلاخ هذه تتم في أول كل شهر، يعني عند ظهور القمر). يقدم السندباد، وهو الذي سبق له أن عرف أسرار البر والبحر والعالم السفلي، على العروج إلى السماء متمسكاً بأحد الرجال –الطيور[١٩]. وعندما يسمع تسبيح الملائكة يتعجب من ذلك فيسبح لله ويحمده وسرعان ما تنطلق نار من السماء تلقيه أرضاً. سيعلم فيما بعد أن الرجال –الطيور هم إخوان الشياطين، وأنهم لا يذكرون الله [٢٠]. يبدو أن هذا المشهد مستوحى من الآية القرآنية الكريمة التي تتحدث عن الجن الذين يجدون شهاباً رصداً حينما يحاولون، عند تحليقهم، اختلاس أسرار السماء (القرآن الكريم، سورة الجن، ٨ –٩). إن الاقتراب من العالم العلوي، أي من ميدان المعرفة، ممنوع، مثلما أن الاقتراب من قبر سليمان، الذي هو ميدان السلطة، ممنوع كذلك. هكذا تعاقب النار، في الحالين معاً، من لم ينتبه إلى المنع والتحريم[٢١].

يسعى السندباد، من خلال روايته لمغامراته، إلى أن يعطي الانطباع بأنه لا يطمع في مجاوزة ذاته بقدر ما يرغب في مجرد الاستمرار في كينونته. لكننا نستشف من السفرة السابعة أنه يتحرك بدافع بروميثيوسي مماثل لذلك الذي حرك، من قبل، الحكيم دانيال في بحثه عن الخلود، وعفان في بحثه عن الخاتم. في جميع الحالات ينطلق هذا الدافع مباشرة بعد قراءة كتاب يكشف عن الوسيلة التي بواسطتها يتم اكتساب سلطات تتجاوز الوضعية البشرية. وإذا كان كل من دانيال وعفان قد وهبا حياتهما ثمناً لطموحاتهما المفرطة، فإن السندباد يعود أدراجه إلى أهله قانعاً راضياً بثروته ومصمماً على ألا يعود إلى الطمع في المعرفة والسلطة الساميتين. وعلى كل حال، فإنه لم يغادر

بغداد إلا طلباً للثروة. يعود من سفرته الأخيرة، والتي استغرقت سبعاً وعشرين سنة (٢٢)، رصينا وغير نادم على أنه السندباد.

❖

هناك أمر جدير بالإشارة، وهو أنه كلما غادر السندباد بلاده يكون البحرغاضباً وساخطاً ومخيفاً، إذ يقوم بتغيير اتجاه المركب أو تكسيره، معرقلاً، بذلك، كل مشروع. إلا أنه، عند الرجوع، يكون البحر رؤوفاً وهادئاً. هكذا يبدو البحر بمثابة ألوهية ملتبسة، آهلة بالغيلان، مكتظة بالكنوز، شريرة وخيرة، معادية ومتواطئة. وإذا كان السندباد يعتبر الغرق والتوهان بمثابة عقاب يستأهله، فإن عودته السليمة يجب أن تؤول بوصفها نتيجة المصالحة والعفو. وحالما يعود التآلف، يهدأ البحر وتنطلق ريح ودود معتدلة تنفخ شراعات المركب. لقد احتاج أوليس إلى عشر سنوات ليعود إلى إيطاكا بينما يعود السندباد إلى بغداد في لمح البصر.

يلخص المشهد المتعلق بالحصان البحري وأنثى الخيل، في السفرة الأولى، تلخيصاً جيداً تجربة السندباد : أنثى الخيل مربوطة على الساحل، بعد ذلك يخرج الحصان البحري من الماء بفعل رائحة الأنثى ويقضي منها وطره. ثم يحاول أخذها معه، غير أنها لا تستطيع ذلك نظراً للرباط المحكم (حسب ترجمة كالان يريد أن يفترسها) (٢٣). في هذه اللحظة يخرج السياس الذين كانوا مختفين، فيطلقون صرخات قوية تفزع الحصان البحري وتجبره على العودة إلى البحر. وهكذا يولد فيما بعد، على إثر هذا الاتصال بين الحصان البحري والأنثى، مهر تساوي قيمته كنزاً بكامله.

تجري أحداث هذا المشهد، الذي يتكرر شهرياً عند ظهور الهلال (عند الحدود الفاصلة بين الحياة والموت(٢٤))، في الساحل، على ضفة الماء، في فضاء فاصل بين الأرض والبحر، فضاء ينتمي، على التوالي وحسب حركة المد والجزر، إلى المادة الصلبة والمادة السائلة. فالماء يغطي الأرض، يخصبها ثم ينسحب. إن اللقاء مبارك : إذ المهر الهجين الناتج عنه، باستفادته من مزايا الجاف والرطب يعتبر أجمل وأندر من الأمهار العاديين.

ورغم ذلك، فالفرق بين الأرض والبحر يظل ثابتاً، إذ لا ينبغي أن يكون بين هذين العالمين انصهار كلي، اللهم إلا إذا كان خفياً وعابراً ومتقطعاً. يحاول الحصان البحري أخذ الأنثى معه إلى إقامته المائية، لكن عقالاً قوياً يشدها إلى الأرض. وعليه أن يعود إلى البحر مطروداً من طرف السياس الذين لا يفكرون أبداً في الإمساك به، ربما لأن الحصان البحري قد يفقد، بلا شك، خارج العنصر البحري، مزاياه الملحية، وقد تتبخر رطوبته ويصبح جافاً وشبيها بالجياد الأرضية. العجائبي يأتي من البحر وإليه يعود، إنه لا يغمر الأرض بل يكتفي ببل الساحل بأمواج سرعان ما يقوم بسحبها. لكن فتنته من القوة بحيث تجذب الأخرق الذي فك حبل رباطه، إلى الأعماق. البحر

يدوي بغناء عرائس البحر، ولكي لا يستسلم المرء لإغرائهن، عليه أن يربط نفسه، مثل أوليس، بالصارية. ومادامت الأنثى مربوطة فإنها في منأى عن الخطر وستبقى على اليابسة. تنتمي لفظة «عقل» الى الاصل نفسه الذي تنتمى اليه لفظة «عقل» التي تعني «ربط، قيد، وضع الأصفاد»، ولفظة عقال التي تعني الشكال. فبفضل العقل – العقال يحترس السندباد من تجاوز الحدود والمخاطر المجهولة والرحلات اللانهائية. فمهما تقوده أسفاره البحرية إلى أصقاع بعيدة فإنه يظل مشدوداً إلى أرضه الأصلية، إلى نسبه وتاريخه.

يتوارى الحصان في الماء، ولن يتمكن السندباد، الذي رآه بأم عينه، من رؤيته أبداً، وذلك لكونه لا يعود على عقبيه : فكل سفرة من أسفاره تعد مغامرة جديدة. ورغم أنه يحب السفر فإنه لا يعبر، في أية لحظة، عن رغبته في أن يشاهد للمرة الثانية ما سبق له أن شاهده. وعلى أية حال، فهذا أمر مستحيل بالنسبة له. وهكذا حينما يسأل، ذات يوم، عن أحد البلدان البعيدة يجيب بأنه يجهل اسمه والطريق المؤدية إليه [٢٥]. فعالم الغرابة لا يوجد على أية خريطة، إذ يتم الدخول إليه على إثر كارثة ولا يرجع إليه المرء أبداً. صحيح أن السندباد يرى طائر الرخ مرة ثانية، لكنه لا يرى آكلي البشر ولا سائر أنواع الوحوش ولا البحارة الذين أنقذوا حياته ولا الملوك الذين أحسنوا معاملته. ثم إن مصير المشاهد العجيبة التي تبرز أمام عينيه لا يختلف عن مصير الحصان البحري : تخرج من البحر لمدة قصيرة، أي الوقت الكافي لإثارة الإعجاب والدهشة، ثم تتوارى إلى الأبد. لكن إذا لم تتم زيارة المناطق العجيبة سوى مرة واحدة فإنه بالإمكان الحديث عنها كلما رغب المرء في ذلك. إنها تعاود الظهور، أثناء زمن السرد وتبدو فخمة متألقة خلف حجاب رقيق من الضباب البحري.

إن بغداد بدورها، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، كادت أن تُمْحَى من الخريطة، إذ لا تعرف في العالم الغريب وتصبح وهما، إمكانية بعيدة وغامضة، وهامشاً مبهماً وسديمياً. لكن السندباد يعود اليها عاجلاً أو آجلاً. يعود إليها سبع مرات (ثم إنه عندما يمخر عباب البحر يترك في بغداد شخصاً آخر يطابقه هو السندباد البري الذي يزاول مهنة الحمال). إن بغداد هي مدينة العودة، بينما كل ما يوجد وراء البحر متحرك وعابر، وتعمل الامواج على إزالة ومحو كل أثر وبالتالي كل أمل في اللقاء.

❖

في العالم الغريب، وكلما نجا السندباد من خطر ما ينبغي أن يروي حكايته إلى من ينقذه أو إلى من يصادفهم في طريقه. كما أن عليه كلما عاد إلى بغداد، أن يروي مغامراته إلى الأقرباء والأصدقاء. وأخيراً عندما يتوب عن السفر ويستقر بصفة نهائية بمسقط رأسه حيث يعرف ويعترف به، سيجبره لقاء، غير منتظر على أية حال، على القيام بحكي رحلاته مرة أخرى. إنه يجد نفسه،

بالفعل، في مواجهة حمال يسمى... السندباد (هندباد، حسب ترجمة كالان)، أي يجد نفسه وجها لوجه أمام شخصية تحمل اسمه، هو الذي عانى كثيراً من أخطار فقدان الهوية. يجد نفسه أمام نظير له : السندباد البري، رجل فقير الحال يكسب قوته بنقل أحمال الناس على كتفيه. يجوب السندباد الحمال طيلة النهار أزقة بغداد متتبعاً المسارات التي يحددها له من عهدوا له بحمائلهم. بعبارة أخرى لا يختار اتجاهه، وهو في ذلك يشبه السندباد البحري الذي ترميه نزوات البحر إلى سواحل لا تخطر بالبال.

إن موجة من الحرارة هي التي تقود الحمال إلى بيت البحري الذي لا يعرفه. يضع حمولته وهو منهوك القوى ثم يجلس على مصطبة قرب الباب ويلقي نظرة على الداخل حيث يرى بستاناً عظيماً وحركة دائبة للخدم، كما تنتهي إلى أنفه رائحة الأطعمة اللذيذة. يتعجب ويرفع طرفه إلى السماء متوجها إلى الله عبر قصيدة شعرية كلها يأس واستسلام، يقارن فيها حياته البائسة بحياة البحري الذي يتمتع بخيرات عظيمة ويعيش حياة البذخ. ليس خطابه بدافع حسد أو نقمة، بقدر ما يحركه دافع الاندهاش أمام لغز من الألغاز : لماذا هو وليس أنا ؟ نبرة ملؤها الاحترام والتوقير، بيد أنها تطرح مسألة العدالة الإلهية.

لا يَجْتَرّ الحمال هذه الأفكار داخل مكنونات قلبه، بل يفصح عنها بصوت مرتفع جداً إلى درجة أن البحري يسمعه ويدعوه إلى الدخول : مرحباً بك ونهارك مبارك، فما يكون اسمك وما تعاني من الصنائع ؟ فقال له : يا سيدي اسمي السندباد الحمال وأنا أحمل على رأسي أسباب الناس بالأجرة. فتبسم صاحب المكان وقال له اعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمي فأنا السندباد البحري (٢٦).

إن السؤال الموجه إلى الإله لا يبقى بدون جواب ؛ يقوم البحري بتفسير سر نجاحه وسعادته للحمال الذي يقبل شرعية وضعية نظيره. وهكذا، فالحكي الذي يقوم به البحري هو احتجاج واعتراض ورد فعل على استفزاز وإنكار، وعلى تأويل مغلوط في نظره. لقد كان يروي في الأصقاع النائية حكايته من أجل البقاء على قيد الحياة أو من أجل استرداد اسمه وممتلكاته، أما الآن فإنه يوجد في بيته ويتمتع بكامل كينونته ولا يعاني من أي نقص أو حرمان. إلا أن قصيدة الحمال تجبره على اللجوء، من جديد، إلى الحكي لتبرير بحبوحة عيشه. وسيحتاج إلى سبعة أيام لرواية أسفاره. لنوضح أن السندباد، وخلافا لشهرزاد التي تتكلم ليلاً وفي جو من الحميمية، يعرض حكايته في واضحة النهار ولا يخاطب الحمال فقط بل جماعة غير محددة كذلك توجد في بيته : اعلمو يا سادة.... وما دفعه أكثر إلى التبرير هو أن هذه الشخصيات استمعت مثله إلى قصيدة الحمال. ينبغي عليه إذن أن يمنح الشرعية لموقفه أمام الحمال وأمام الجماعة في الوقت نفسه.

يبدو أن الابتسامة التي يبديها عندما يعلم بأن الحمال هو سَمِيُّه، هي ابتسامة تواطؤ و تضامن. فكونهما يحملان الاسم نفسه يجعلهما مرتبطين، إن صح القولَ، برابط القرابة، أي برباطٍ عائلي. يعتذر الحمال في خجل لكونه تطاول على البحري، لكن هذا الأخير يقول له : لا تَسْتَحِ فأنت

صرت أخي [٢٧]. ومع ذلك فقد يؤدي هذا الاشتراك الاسمي إلى الإحساس بنوع من الألفة المقلقة، ومن واجب البحري أن يعبر عن اختلافه لكي يحمي كينونته وماله، إذ من المحتمل أن يطرده الحمال فعلاً ويحل محله. ألا يسمى السندباد ؟ وبالتالي أليس بإمكانه المطالبة بحقه في ممتلكات السندباد الآخر ؟ ألا يوجد، في النهاية، في وضعية مماثلة لوضعية البحري الذي كانت تضيع منه بضائعه في الماضي، وكان يطالب بها بإلحاح لمجرد أن اسمه كان مسجلاً عليها ؟

ولكي يدفع عنه هذا التهديد، يظهر البحري، من خلال إعلانه عن التآخي، الاختلاف والتعارض بين البحر والبر : هما عالمان ينبغي أن يبقى كل واحد منهما في الحدود المخصصة له. تبتلع الأرض، إذن، عويلها وتنصت صامتة إلى الصخب الذي تحدثه الأمواج. وحده البحر يتوفر على حكاية : يا حمَّال اعلمْ أن لي قصة عجيبة، وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي من قبل أن أصير إلى هَذه السعادة وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه، فإني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة [٢٨]. إن وظيفة الحكي هي أن يبين للحمال أن الأرزاق ليست موزعة بكيفية اعتباطية ومزاجية، وأن هناك منطقاً يتحكم في النصيب المخصص لكل فرد. إنه منطق التاجر وحجة مبنية على الوزن والميزان: فسعادة البحري هي تعويض عن الآلام التي كابدها. فكلما كانت الآلام في كفة كلما امتلأت الكفة الأخرى بالأموال والثروة. ولئن كان الحمال يعيش حياة الشظف ويجر ثقل بؤسه، فلأنه بكل بساطة، لم يؤد الثمن اللازم لكي يستحق الثروة. وما إن ينتهي البحري من حكايته حتى يعيد القول : فانظر يا سندباد يا بري ما جرى لي وما وقع لي وما كان من أمري، فقال السندباد البري للسندباد البحري بالله عليك لا تؤاخذني بما كان مني في حقك [٢٩] وبهذا الاعتراف المنتزع من الحمال تنتهي الحكاية. فمن أجل الحصول على هذا الاعتراف قام البحري بحكاية أسفاره السبعة كما تبين من قبل.

لقد تم تقويم وإصلاح التشابه الاسمي الموجود بين الشخصيتين بنعت يتصل بالمادة (البحر/ البر) التي يرتبط بها كل واحد منهما. إن السندباد البري هو البديل الضدِّيُّ للسندباد البحري، فلو كان قد ركب البحر وعرف عواصفه لعرف مصير البحري، ولَو لم يَسافر هذا الأخير لعرف قدر الحمال. غير أن الصورة ليست واضحة مادامت المرآة تعكس الشخص نفسه والآخر، إذ إن البحرى يشده الحنين إلى البر رغم ارتباطه بالعنصر المائي [٣٠]. والحمال من جهته يقع تحت جاذبية الماء ويتخلص من ثقل البر بإلقاء حمولته على عتبة بيت البحري حيث يوجد، كما يقول النص، هواء معتدل وكنس ورش [٣١]. يقوم الحمال، على طريقته الخاصة، بسبعة أسفار، إذ يذهب كل صباح إلى بيت البحري، يغادر البر ليمخر عباب البحر ثم يقفل راجعاً في المساء إلى بيته حاملاً معه مائة مثقال من الذهب.

البحر، كما يقول الشعراء [٣٢]، جوَّاد ولا حد لعطاءاته. ثم إنه ينبغي على البحري أن يساعد أخاه فضلاً عن أنه بذر لوحده، في الماضي، ميراث أبيه. لكن ما يدعو إلى الاستغراب، في

مستوى أوليّ، هو نوع التعاقد الذي يربط الشريكين ضمنياً : أنصت إليَّ وأعطيك ذهباً. جرت العادة أن يكافئ المنصت إلى الحكاية، أي المروي له، الراوي. غير أن ما يجري هنا هو العكس، فالراوي يكافئ المروي له. مكافأة له على إنصاته يتلقى الحمال، كل يوم، مائة مثقال من الذهب من البحري. لا وجود حسب علمي، ماعدا في العلاقة التي تربط المحلل النفساني بزبائنه، لمثل هذا التعاقد في أي أدب سردي.

بيد أن هذا الاستغراب يزول عندما ينتبه المرء إلى أن الحمال في الحقيقة يتكفل بالبحري عن طريق الإنصات إليه.

فعندما وضع الحمال حمله على مصطبة الباب كان قد تخفف من العبء الذي يثقل كاهله (وهذه سمة أخرى تربطه بالبحري الذي يفقد حمولته عند عتبة العالم الخارجي الغريب الذي يدخله خاوي الوفاض ومستعداً لأن يضطلع بمسؤولية حمولة جديدة ذات نوعية مخالفة). لن يتعلق الأمر فيما بعد بمزاولته لمهنته، لأنه ينشغل بشيء آخر : هو التردد على البحري والإنصات إلى حكاياته. صار يتلقى الآن ذهباً مقابل إنصاته، هو الذي كان يحمل أثقال الناس مقابل أجر.

ومع أنه لم يعد حمالاً فإن النص ما يفتأ يطلق عليه اسم السندباد الحمال. يحتفظ بهذا النعت رغم أنه أقلع عن حمل الأثقال. فهو يحمل الآن حكاية البحري ويتكفل برحلاته، ويوماً عن يوم يتزايد الثقل. فأن ينصت المرء بانتباه إلى حكاية ما، فإن ذلك يعد جهداً وعملاً يستحق مكافأة وأجرا. يتكفل الحمال بتجربة البحري برمتها، يحمل على رأسه ثقل حياته، هو المسؤول عنها، تماماً كما كان مسؤولاً عن الحمائل التي يأتمنه الناس عليها. إن الأثقال التي كان ينقلها لم تكن له، كما أن حكاية البحري ليست حكايته، إلا أنه في الحالين مؤتمن على ممتلكات الآخرين. وهكذا فهو لم يضع عنه ثقلاً إلا ليحمل آخر، وسوف يظل حاملاً لحكاية البحري إلى آخر يوم في حياته، وذلك بالمعنى الذي يقال فيه عن رواة الحديث بأنهم حملة الحديث[٣٣] ولا يختلف سلوك البحري، من جهته، عن سلوك البري، إذ يتخلص من حكايته ويلقيها على الحمال. لكنه يلتزم بالتعهد والتكفل به [٣٤]. فكل منهما يتحرر من عبئه، وكل منهما يتكفل، نفسياً، بالآخر.

❖

هوامش الفصل الخامس

(١) النص العربي : طبعة القاهرة، III، ص. ٢:٣٥. الترجمات : كالان، I، ص. ٢٢٨ – ٢٩١ ؛ ماردروس، I، ص. ٦٩٢ – ٧٤٣

(٢) ط. القاهرة، I ، ٢٣٤.

(٣) Achéron . كان قدماء الإغريق والرومان يعتبرونه نهر عالم الأموات الذي ينبغي أن تعبره النفوس قبل أن تستقر في مثواها الأخير. انظر :

Joël Schmidt, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Larousse, Paris, 2e édition, 1986, P.14.

(٤) انظر : André Miquel, Sept contes des Mille et Une Nuits , Éd. Sindbad , Paris, 1981, p.83.

(٥) ط. القاهرة، III، ص. ٤. العبارتان الأولى والثانية من هذه الحكمة استعيرتا من سفر الجامعة (I ، VII و IX، ٤)

(٦) كالان، I، ص. ٢٣٢.

(٧) فايل، I، ص. ٣٥٧.

(٨) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص. ٢١.

(٩) ط. القاهرة، III، ص. ٧.

(١٠) انظر : Ignaz Goldziher, Études sur la tradition islamique, op. cit., P. 172

(١١) ط. القاهرة، III، ص. ١٦

(١٢) أوديسة هوميروس، الأنشودة الثامنة.

(١٣) ط. القاهرة، III، ص. ١٥.

(١٤) انظر : أندري ميكال، المرجع السابق، ص. ٩٩ .

(١٥) هناك روايتان لسفرة السندباد السابعة، لم أعتمد على رواية كالان التي تبدو تافهة بالمقارنة مع الرواية التي نجدها مثلا في طبعة القاهرة وفي ترجمة ماردروس.

(١٦) ط. القاهرة III. ص. ٣٢

(١٧) انظر أعلاه : ص : ٤٧ – ٤٨.

(١٨) انظر أعلاه : ص : ٥٠.

(١٩) لقد سبق له في سفرته الثانية أن حلق طائراً في الهواء مربوطاً بعمامته بأحد أصابع الرخ، إلا أنه كان مجبراً على ذلك لمغادرة إحدى الجزر المقفرة والالتحاق ببني جنسه.

(٢٠) ط. القاهرة، III، ص. ٣٥. يرد تحريم ذكر اسم الله كذلك في حكاية الصعلوك الثالث (I، ص. ٤١)، فقد أوشك هذا الأخير على الهلاك غرقا لمخالفته لهذا التحريم. وقد أشار شارل بودوان إلى أنه في موضوع الخرس تلتقي معاني الفطام والبتر والعقاب (Le Triomphe du héros, Plon, Paris, 1952,p.185)
هذا الموضوع يلتقي، علاوة على ذلك، بموضوع الفضول المحرم والأصول التي ينبغي السكوت عنها (...). ترتبط تجربة الصمت بفكرة الخلاص. والصمت يعني الجهل (المصدر نفسه، ص. ١٨١).

(٢١) يرى السندباد بعد سقوطه، حية تمسك رجلاً في فمها. ويقوم بقتلها وتخليص الرجل. بهذا الصنيع المحمود، يتحرر من الذنب الذي ارتكبه وهو يعرج إلى السماء، ويمكن القول بأنه هو الذي كانت الحية تبتلعه إلى ما تحت سرته.

(٢٢) ليست هناك إشارة إلى مدة الأسفار السابقة.

(٢٣) كالان، I، ٢٣٤.

(٢٤) يتم مسخ الرجال – الطيور عند بداية كل شهر. تحدث التزاوجات الغريبة (الأنثى البرية / الحصان البحرى) واللقاءات المفاجئة ما بين الفضاءات (أرض / سماء، بر، بحر) وما بين الأنواع (رجال، طيور) تحت تأثير القمر.

(٢٥) ط. القاهرة III ص. ٣١٠.

(٢٦) المصدر نفسه، ص٣ –٤

(٢٧) المصدر نفسه، ص. ٤، إن «خجل» الحمال هو نتيجة لخطأ مزدوج يتصل بالفضول الممنوع : فقد نظر أولا إلى داخل بيت البحري، ثم رغب في معرفة أسرار العدالة الإلهية

(٢٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٩) المصدر نفسه، ص. ٣٥ .

(٣٠) انظر : أندري ميكال، مرجع مذكور، ص. ٩٣.

(٣١) ط. القاهرة، III، ص. ٢.

(٣٢) في قصائد المدح لابد أن يقارن جود وكرم الأمراء بجود وكرم البحر.

(٣٣) باستطاعته أن يكون راوي حكاية البحري. لابد من الإشارة إلى أنه يواصل السير على قدميه، وهو يجوب الطريق التي تفصل بيته عن بيت أخيه ، يوميا في الاتجاهين معاً. إن حركيته (التي هي صورة للمد والجزر) تتعارض مع سكون البحري الذي صار إنساناً مقعدا بكل ما للكلمة من معان، وذلك نظر العدم خروجه من بيته والتصاقه النهائي بمكانه.

(٣٤) احملوا بعضكم أثقال بعض (رسالة بولس إلى أهل غلاطية، ٢٧I.

❖

الفصل السادس

مدينة الأموات

الإنسان الذي لا يقوى على معارضة ماضيه
لا ماضي له، أو بالأحرى لن يتمكن أبداً من مغادرته،
إنه يعيش فيه باستمرار.

Schelling , Die Weltalter

«هنا توجد تخوم البحر المتجمد حيث جرت في أوائل فصل الشتاء الأخير معركة جسيمة وغادرة بين الأرِسْمابيين وبين السائرين فوق السحب. وعندها تجمد الكلام وصراخ الرجال والنساء في الهواء(...) والآن، وبعد أن مرت قساوة الشتاء وحلت السكينة واعتدل الجو، ذاب الصراخ وبلغ الآذان.

Rabelais , Le Quart livre.

عندما كان أحد العفاريت يتمرد، كان النبي سليمان يحبسه داخل قمقم من نحاس، ثم يلقي به في البحر، ولم يتجشم أحد بعد وفاته عناء إخراج القماقم من أعماق البحر وتخليص العفاريت. وبعد مرور ثمانية عشر قرناً، يسحب أحد الصيادين الفقراء شبكته ليجد فيها قمقماً. وبدون مبالاة يقوم بفتحه، وسرعان ما يطلع منه عفريت رهيب. يوجد هذا الموقف المباغت والمثير، في حكاية الصياد و العفريت المشهورة. (١)

لا يقتصر ورود موضوع القماقم السليمانية على «الليالي»، بل هناك قصة يهودية تشير إلى أن سليمان قد أمر، في أحد الأيام، بأسر روح شريرة كانت تعيث فساداً في الأرض. وبعد ذلك بقليل يلمح في قصره قمقماً يقبل نحوه ساجداً. يتعلق الأمر بالروح المحبوسة التي كانت تظهر طاعتها على هذا النحو. (٢)

بحبسه للعفاريت، يحقق سليمان هدفين اثنين : من جهة، يعاقب المذنبين، ويطلع، من جهة أخرى، على قوته ومجده كل من سيقوم، إن عاجلاً أو آجلاً بفتح القماقم. تحمل هذه القماقم، المختومة بالرصاص، خاتم سليمان. مبدئياً لا أحد له الصلاحية بفتحها، لكن كيف يمكن مقاومة الرغبة في معرفة محتوياتها ؟ ذات يوم إذن، يتم التجاسر على الممنوع ويروي العفريت المفرج عنه حكايته. وعليه، فإن العفريت رسالة موجهة للأجيال القادمة، وضرب من المخطوطات المحبوسة في زجاجة (٣).

يعود اللقاء مع العفريت، في حكاية الصياد، إلى الصدفة. أما في حكاية مدينة النحاس (٤)، التي سينصب عليها اهتمامنا الآن، فإن اللقاء مع العفريت مرغوب فيه ومطلوب. فخلال «مباحثة في حديث الأمم السالفة» ، يعلم الخليفة عبد الملك بن مروان أن الله تعالى لم يعط أحداً مثلما أعطى سليمان، وأنه وصل إلى مالم يصل إليه أحد. وعندما يرد ذكر القماقم يعبر عن رغبته في رؤية بعض منها. ويخبره أحد الحاضرين، ويسمى طالب بن سهل أن رجلاً نزل في مركب مع جماعة قاصدين بلاد الهند ولم يزالوا سائرين إلى أن دفعتهم الريح ليلاً إلى سفح جبل بالغرب حيث شاهدوا في الصباح أقواماً سوداً، عراة الأجساد كأنهم وحوش وهم يصطادون القماقم السليمانية. يكلف الخليفة طالباً بن سهل والأمير موسى، الوالي على المنطقة الغربية للامبراطورية، بأن يحملا إليه هذه

القماقم. هكذا يقومان برحلة طويلة يرشدهما خلالها عبد الصمد بن عبد القدوس الصمودي، وهو شيخ كثير السفر براً وبحراً، ليعودا في النهاية ومعهما اثنا عشر قمقماً. يفتحها الخليفة، الواحد تلو الآخر، وفي كل مرة يخرج جني ويصيح قبل أن يختفي : التوبة يا نبي الله .

داخل القمقم، يفقد الجني مفهوم الزمن، إذ تمر القرون ولا ينتبه إلى ذلك، ولهذا يسارع إلى الجهر بتوبته بعد الخروج من القمقم معتقداً أن سليمان مازال على قيد الحياة. إن خطابه لايلائم الموقف الجديد، ثم إن شعوره بالذنب الذي كان له ما يبرره في الماضي صار الآن أمراً مضحكاً للغاية. يظن الجني أن الذي خلصه هو سليمان، ومع ذلك لا يبين له الخليفة أو غيره خطأه ووهمه. إنه مرتبط بماضيه وبلحظة من ذلك الماضي. لا تتحدث الحكاية عما يحصل له حين يفطن إلى خطئه ويرى التغييرات التي وقعت في العالم (لا يمكن للمرء، في هذا الصدد، إلا أن يفكر في الآيات القرآنية التي تتحدث عن أهل الكهف).

هناك موضوعة أساسية تهيمن في حكاية مدينة النحاس، كما سنرى، ويتعلق الأمر بالزمانية المزدوجة، أي الجمع المفاجئ بين تصورين متباعدين، بين لحظتين زمنيتين تفصل بينهما قرون. إن الخليفة يضبط الزمن، بمعنى أنه يميز الماضي من الحاضر، بينما لا يعرف الجني إلا بعداً زمنياً واحداً حيث يلتبس الماضي بالحاضر. صحيح أنه حين يتخلص من القمقم يجد نفسه في الفضاء ذاته الذي ينتمي إليه الخليفة، لكنه ينتمي إلى زمن آخر هو زمن سليمان. بتعبير آخر، لا مكان له في العالم الجديد ؛ إذ هو، بمعنى ما، ميت وشبح. إن كلامه الحي ظاهرياً (التوبة يا نبي الله) «متجمد»، ينحل ويذوب عند اتصاله بالهواء الخارجي. لا يعتبر الجني مخاطباً بل هو مجرد فرجة. إنه يوجه الكلام إلى الخليفة بطريقة عمياء وهذا الأخير يتجنب الحديث معه، أي أنه يتحاشى إيقاظه وتصويب خطئه. وعلى كل حال، ليس له أي تأثير على الكائن النائم الذي ينفلت ويغيب، والذي لم يعد موجوداً ولا منتمياً إلى هذا العالم.

لماذا رغب الخليفة، إلى هذا الحد، في رؤية القماقم السليمانية ؟ لأن الأمر، بدون شك، يتعلق بأشياء عجيبة تعود إلى زمن غابر وتقبع في قاع بحر بأقصى الأرض. لكن، ربما انتابه شك بخصوص حكاية مثيرة للارتياب ولا تصدق على أقل تقدير. ويشير ماردروس إلى ذلك عندما يقول في ترجمته أن الخليفة تظاهر بالتشكيك في واقعية الأحداث التي جرت على هذه الصورة (٥). هل هي بالفعل كذلك ؟ ليس هناك ذكر للقماقم في القرآن الكريم رغم أنه يشير في مناسبات كثيرة، إلى ملك سليمان وقوته التي تفوق قوة البشر : ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه، ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير (٦). ليس ثمة أي دليل مكتوب يعتمد عليه، إذ لم يبق سوى أثر سردي مبهم كما هو حال رواته.

فإلى أي حد يمكن تصديق رواية طالب بن سهل ؟ ثم من هي هذه الشخصية أولا ؟ لا

تعطي طبعة القاهرة أية معلومات عنه، عن ماضيه وعن وظيفته لدى الخليفة. ومما يزيد في غموضه أنه يموت قبل اكتشاف القماقم التي كان هو السباق إلى اقتراح البحث عنها. ولا يقدمه ماردروس إلا باعتباره الرحالة الشهير[٧]. في حين أن طبعة هابخت تبين لنا أنه كان مطالبياً وعنده كتب يظهر بها المطالب والكنوز من تحت الأرض[٨]. وبهذا الخصوص فإن لاسمه دلالته:

طالب هو من يبحث، من يقتفي آثار شيء ما، كالعلم والحكمة والحقيقة. ومَطْلَبٌ (وهي لفظة تشترك مع لفظة طَالب في الجذر اللغوي نفسه) تعني الكنز المدفون في الأرض[٩]. يتضمن اسمه برنامجاً وجودياً كاملاً. يعلم «طالب» بوجود القماقم عن طريق حكاية كان قد رواها له والده عن جده، وهذا الأخير هبت عليه عاصفة هوجاء وهو في طريقه إلى صقلية. وبعد شهر كامل من التيهان عن الطريق، تمكن مركبه من بلوغ سفح الجبل الذي يقطنه المتوحشون الذين يستخرجون القماقم السليمانية من البحر[١٠].

عندما يستمع الخليفة إلى هذه الرواية المنقولة أباً عن جد، يعترف بأن سليمان قد أُعطي مُلكاً عظيماً، ثم يضيف قائلاً: لقد كنت أشتهي أن أرى بعيني هذه القماقم السليمانية فإن فيها عبرة لمن اعتبر[١١]. إن المشاهدة العينية ستسمح له بالتأكد من صدق طالب، وفضلاً عن ذلك، تكون مناسبة لأخذ العبرة من حدث عجيب إلى هذا الحد. ولكن هناك، فيما يبدو، سبباً آخر يكمن وراء موقفه، وهو ما سنحلله فيما بعد.

❖

قبل أن يبلغ كل من الأمير موسى وطالب وعبد الصمد هدفهم المنشود، يتيهون عن طريقهم، وهم على رأس قافلة ضخمة، لمدة طويلة في مفاوز موحشة. وتمر رحلتهم بمراحل أربع: اكتشاف قصر الملك كوش بن شداد أولا، ثم العفريت المسجون داخل العمود، ثم الدخول إلى مدينة النحاس، وأخيراً الالتقاء بالرجال السود العراة. تقع نقطة الانطلاق في دمشق بالمشرق، بينما نقطة الوصول هي ساحل بحر بالمغرب. أي أن الرحالة تتبعوا مسيرة الشمس من أفق ولادتها إلى أفق موتها، وليس وراء المغرب سوى الليل. هناك جذر لغوي مشترك بين لفظتي مغرب وغرابة، وهذا يعني أن البحر الذي يحتوي على القماقم يوجد بمنطقة مبهمة تأتي إليها الشمس لتموت، وتقع فيها أشياء خارقة.

من المعلوم أن ما يميز الجغرافية العجائبية هو رفضها للتحديد المكاني الدقيق. فلا مناص، لولوج بلاد العجائب، من وقوع كارثة تشوش على الآثار وتقود إلى اتجاهات غير منتظرة. هكذا يتيه طالب وأصحابه عن الطريق؛ وفي الصباح، وبعد غموض ليل حالك السواد، يضطر أن يعترف

المرشد عبد الصمد بكونه قد ضل السبيل. العالم من حوله كتاب من الطلاسم المبهمة، وليس هناك أمل، البتة، في العودة على عقبيه، في العثور ثانية على الطريق التي عبرها من قبل.

لكن هاهو قصر يلوح له من بعيد، وما يلبث أن يتذكر عبد الصمد أن أباه كان قد أخبره بقدوم جده إلى هذه البلاد، وأنه وصل، بعد تيه طويل، إلى هذا القصر ومن ،ثم إلى مدينة النحاس(١٢).

إن الدليل الحقيقي هو حكاية منقولة أباً عن جد. يسير عبد الصمد مقتفيا آثار جده الذي سبقه إلى مدينة النحاس. يضل الطريق، كجده، قبل أن يهتدي إليها من جديد (١٣). يوحي النص بأن هذا الجد كان قد اقتفى، بدوره، آثار شخص آخر هو الإسكندر ذو القرنين المشهور، والذي سمي بهذا الاسم لبلوغه حدود المشرق والمغرب.

يعتبر جد عبد الصمد صورة مشابهة لجد آخر هو جد طالب الذى كانت حكايته المنقولة هى الدافع الأساسي إلى البحث. فقد وصل أحدهما إلى البحر الذي توجد فيه القماقم، كما وصل الثاني إلى مدينة النحاس. ووصل أحدهما عن طريق البحر بعد تحمله لقساوة العاصفة كما وصل الثاني عن طريق البر بعد تيهه في الصحراء.

يشاهد الرحالة، في قصر الملك كوش، عدداً كبيراً من القبور عليها كتابات نثرية وشعرية هي بمثابة تحسر على زوال الأشياء والحضور الكلي للموت وتفاهة الغرور بالدنيا. وهي مكتوبة بحروف يونانية لا يستطيع فك رموزها غير عبد الصمد الذي لا يعرف الجغرافية معرفة جيدة فقط، بل يعرف كذلك جميع اللغات والأقلام (١٤). هو الذي لا يهتدي بهيأة النجوم وباقتفاء الآثار التي تركها أو أشار إليها السابقون فحسب، بل يهتدي بكتابة الأموات أيضاً الذين يودون البقاء في ذاكرة الأحياء بفضل خطابات مسجلة على قبورهم. هكذا تتم الرحلة في الفضاء وفي الزمان، وهكذا يلعب عبد الصمد دور الوسيط بين العالم المعلوم وبين العالم المجهول، بين الحاضر والماضي، بين العربية واليونانية، بين الحياة والموت.

وعندما يستمع الأمير موسى إلى ترجمة الكتابات يأمر، على الفور، بنسخها كما كان قد أمر، من قبل، بقراءتها : الكتابة والقراءة عمليتان تخضعان لسلطة نائب الخليفة الذي يبتّ في أهمية النصوص، وفي ضرورة الاحتفاظ بها. وحين يصل الرحالة إلى مدينة النحاس يتمكنون، أيضا، من رؤية كتابات كثيرة، ويتولى عبد الصمد مهمة ترجمتها. وهكذا فإن النصوص التي كانت في البداية منقوشة على مادة صلبة : رخام، حجر، معدن، خشب... تترجم إلى العربية وتسجل على قرطاس ثم تنقل إلى دمشق وتسلم، أخيرا، إلى الخليفة.

عندما تظهر إحدى الشخصيات في «الليالي» ، سواء أكانت إنساناً أو عفريتاً، فذلك في الغالب

لتروي حكايتها وتعرض الظروف والملابسات التي قادتها، في نهاية المطاف، إلى الشخص الذى تروي له. وبهذا المعنى فإنها «إنسان –حكاية» (١٥). قبل كل شيء. فلكي يشتغل السرد ينبغي، بطبيعة الحال، أن يكون الراوي على قيد الحياة في اللحظة التي يتوجه فيها إلى المروي له. والحال أن الرحالة في حكاية مدينة النحاس يواجهون أمواتا، أي كائنات لم يعد لها وجود، لكنها تستمر في الحياة عبر الكتابة. يتمكن صوتهم الجامد والمتحجر من الوصول إلى الأحياء في شكل علامات خطية. وإذا كان الكلام يفترض حضور المتكلم، فإن الكتابة تساوي غيابه الذي لا يعوض. هناك، من جهة، التواصل المباشر والمواجهة والقرب الجسدي، ومن جهة أخرى هناك المسافة والبعد الفضائي والزمني. فالذي يتكلم في الكتابة هو كائن غير مرئي، أي شبح ينفصل عنه كلامه ليعيش حياة مستقلة. ولن يصل هذا الكلام إلى المخاطب إلا بعد زمن طويل قد يطول أو يقصر، يمكن أن يقاس بالقرون كما هو الشأن هنا. إن لحظة القراءة لا تطابق لحظة الكتابة، ومن ثم فإن أحد قطبي التواصل يكون بالضرورة غائباً.

تشتمل رسالة الأموات، المنحدرة من الماضي، على زمانية مختلفة عن زمانية قرائها. ولأنها رسالة قديمة ومتصلة بعالم بائد، فإنها تشبه تماماً كلام الجن حين يخرجون من القماقم. ويتعلق الأمر، في الحالين معاً، برسالة ثابتة، قارة ومطابقة لذاتها يتم استقبالها من طرف المتلقين باندهاش مشوب بالهلع.

ويتأكد هذا، أيضاً، في مشهد الجني المتمرد الذي يعاقبه النبي سليمان بغوصه إلى إبطه في الأرض، داخل عمود من الحجر الأسود. لهذا الجني وجه مرعب جداً إلى حد أن القافلة تصاب بذعر شديد وتولي هاربة. غير أن عبد الصمد يتقدم نحوه ليلعب، مرة أخرى، دور الوسيط رغم أن الأمر لا يتعلق، في هذا الموقف، بالأموات بل بعفريت على قيد الحياة وله القدرة على الكلام؛ ومع ذلك فإنه يعيش تجربة زمن ثابت. فبالإضافة إلى أنه مدفون داخل الصخرة، فهو أسير للماضي كذلك. وسيظل الوضع على هذه الصورة، بالنسبة إليه، إلى يوم القيامة. ومع ذلك فإنه يتوفر على أربعة أيد بإمكانه الاعتماد عليه للتخلص من العمود، ويتوفر على جناحين يمكن أن يطير بهما، لكنه متجمد بصفة نهائية، وكل ما يقوى على فعله هو استحضاره للذنب الذي ارتكبه والذي يغلفه كالصخر المحصور بداخله. يستمع الرحالة إلى حكايته التي ما يفتأ يكررها ولن يتمكن من تجاوزها، كما أنهم لن يستطيعوا تخليصه أو مساعدته.

يقود الإنصات إلى الحكاية، عموما، إلى فعل ما وإلى التضامن مع السارد، لكن الأمر مختلف، هنا. فما إن ينهي الجني حكايته حتى يبادر مستمعوه إلى مغادرة المكان ومواصلة الطريق. لا يدخلون معه في أي حوار (١٦). لأن حكايته، وإن كانت شفهية، فهي ثابتة وجامدة مثل كتابة منقوشة على الرخام. يتم استقبالها تماماً مثلما استقبلت حكاية الملك كوش المكتوبة على القبر. في الحالين معا، هناك راو مدفون في الماضي وعاجز عن الحركة في الحاضر، وليس في استطاعة

الرحالة إنقاذ الجني. لا يمكنهم فعل أي شيء له كما لا يمكنهم فعل أي شيء للأموات.

❖

وأخيراً يصل الرحالة إلى مدينة النحاس التي لا أبواب لها فيما يبدو. لذا يقومون بـوضع سلم على الحائط للصعود فوق السور، ومن ثم يحاولون النزول إلى المدينة. إلا أن كل من يصل إلى أعلى السور يكون مصيره مأساوياً، إذ يصفق بكفيه ويصيح بأعلى صوته ثم يرمي بنفسه إلى الأرض وتتهشم عظامه. بيد أن عبد الصمد يتمالك نفسه ويتخلص من التأثيرات السحرية التي يقع فيها أولئك الذين ينظرون إلى داخل المدينة، بحيث يتوهمون أنهم يرون بحراً تمرح فيه نساء جميلات ويرمون بأنفسهم وتتحطم عظامهم. ثم يتمكن من فتح باب المدينة ليدخل أصحابه.

في كل أرجاء المدينة تنتشر الكنوز وجثث الأموات، وتجلس، في إحدى غرف القصر، الملكة على العرش ترمش عينيها رغم أنها ميتة، إذ قلعت عيناها بعد موتها وجعل تحتهما زئبق وأعيدتا مكانهما. ولأن هذه الحيلة تجعلها تبدو كما لو كانت حية، فإن الأمير موسى يحيّها بصوت مرتفع. إلا أن طالباً ينبهه قائلاً : اعلم أن هذه الجارية ميتة لاروح فيها، فمن أين لها أن ترد السلام؟[١٧].

يحيط بالملكة عبدان مسلحان (رجلان آليان) أحدهما أبيض والآخر أسود : هما، على الأرجح، رمز للنهار والليل في حكاية تبرز الطابع المدمر للزمن. ووسيلة الملكة إلى إخبار الرحالة لوح سجلت فيه الكارثة التي حلت بالمدينة والتي تعود أسبابها إلى سبع سنوات من الجفاف انعدم فيها القوت بصفة نهائية. وهكذا كان عليهم الإذعان للموت : فحينئذ أظهرنا أموالنا وذخائرنا وأغلقنا أبواب الحصون التي بمدينتنا وسلمنا لحكم ربنا وفوضنا أمرنا لمالكنا فمتنا جميعاً كما ترانا وتركنا ما عمرنا وما ادخرنا، فهذا هو الخبر. [١٨].

على اللوح يقرأ الرحالة أن بإمكانهم أن يحملوا معهم كل ما يرغبون فيه باستثناء المجوهرات والملابس التي ترتديها الملكة. ورغم هذا التحذير يتقدم «طالب» نحو الميتة لتجريدها بغية التقرب من الخليفة بإهدائه الأشياء النفيسة التي تحملها. ولكي يقوم بذلك عليه الاقتراب منها ولمسها، مع أنها قالت لهم بوضوح من قبل بأن أي اتصال بها سيكون ضرباً من الانتهاك. وعلى كل حال، فكلامها ناء ومدون منذ زمن بعيد. هذا الكلام يقبل على الرحالة من الماضي السحيق وباللغة اليونانية التي لا يعرفها إلا عبد الصمد. تكلمت الملكة ذات يوم بصفة نهائية وللمرة الأخيرة. ومن ثم فإن السلوك الوحيد الممكن هو التأمل في معنى كلامها والامتثال لإرادتها الآمرة. وهكذا يموت طالب (يضرب عنقه العبدان الآليان) لكونه لم يفهم بأن العلاقة الوحيدة الممكنة مع الملكة الميتة ومع الأموات هي العلاقة عن بعد.

ما هو مكتوب يكون، كما هو معلوم، مكانا للالتباس : عبره يتكلم الأموات. إنه، بحلوله محل الصوت، يوهمنا أن الذات المتلفظة ما تزال حية، بينما هي في الواقع ميتة. هذا الالتباس الملازم للمكتوب يجب اعتباره في علاقته بموضوعة تخترق مجموع الحكاية، وهي موضوعة المظهر الخادع والخطأ في الإدراك أو في التأويل [١٩]. فحين يخرج الجني من القمقم، يتوهم أنه أمام سليمان، والتعساء الذين يتسلقون السور يعتقدون أنهم يشاهدون داخل المدينة نساء يسبحن. في غرفة من غرف القصر، هناك حيطان مغطاة بصور لوحوش وطيور يتحير كل من رآها [٢٠]. والأرض المصنوعة من الرخام المصقول واللامع ظنها الرحالة ماء. هذا العنصر الأخير إشارة واضحة إلى الآية القرآنية الكريمة التي تتحدث عن سليمان وملكة سبأ : قيل لها ادخلي الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها قال لها إنه صرح ممرد من قوارير (القرآن الكريم، سورة النحل، آية ٤٤). ومن جهة أخرى تجري مقارنة الحياة الدنيا بامرأة جميلة لكنها غادرة، شريرة، زينتها زائلة وظاهرها خادع [٢١]. ليست الدنيا سوى سراب وركام من الأحلام [٢٢].

إلا أن المشهد المحير أكثر، يظل هو ذلك الذي يسلم فيه الأمير موسى على الملكة، إذ خاطب ميتة، مومياء، كما لو أنها على قيد الحياة. وعلى الرغم من كونها جثة لا روح فيها. فإنها مع ذلك تبدو كما لو أنها حية. فهي تنظر إلى الأمير موسى، وحركة عينيها الاصطناعيتين توهم بأنها تتحرك بنسمة الحياة وبأنها ما تزال قادرة على الكلام. ليست الروح سوى الكلام الذي يرقد هنا، كتابة ميتة على سطح لوح.

كيف لا يمكن التفكير، في هذا الصدد، بأبطال الليالي الذين يعشقون صورة امرأة ؟ قمر الزمان يحب حليمة، مع أنه لم يشاهدها قط ولا يعرفها إلا من خلال وصف أحد الدراويش لها[٢٣]. كما يعشق سيف الملوك صورة بنت ملك الجن التي لم ير إلا صورتها الموشاة على قماش : وصار مجنوناً بعشق تلك الصورة ووقع في الأرض مغشياً عليه [٢٤]. وإبراهيم بن الخصيب تغريه صورة «جميلة» المرسومة في أحد الكتب. فلا ينقص الصورة غير الكلام، إلا أن تشخيص صورة «جميلة» دقيق جدا إلى درجة أنها توشك على الحركة والكلام : صورة امرأة تكاد أن تنطق[٢٥]. إن ابراهيم، االذي يسقط في فخ المظهر الخارجي، يعيش تجربة مماثلة لتجربة الأمير موسى مع الملكة الميتة. لكن إذا كان هذا قد تراجع لتوه وتعرف على أنه أمام مومياء، فإن كلا من إبراهيم بن الخصيب وقمر الزمان وسيف الملوك لا يتمكنون من التخلص من الفتنة التي يقعون في حبالها عبر وصف، عبر صورة، عبر ظل امرأة. فكأن الصورة في حاجة إلى الاستحواذ الماكر على عقل من ينظر اليها لكي تعوض غياب الروح الذي هو قوام لها، نازعة عن الناظر قدرته على التمييز بين الحقيقي والزائف، بين الشبح والواقع. ولأن الصورة ساحرة فإنها تغري وتغوي، بل إنها تقتل. سيف الملوك يغمى عليه، والإغماء صورة ملطفة للموت، أما طالب فيقطع رأسه.

❖

يبدو المقطع المتعلق بمدينة النحاس، في سياق البحث عن القماقم السليمانية، بمثابة حشو وحكاية داخل حكاية، وقوس سينغلق عندما يغادر الرحالة المدينة (بعد إغلاق أبوابها). وذلك لأن موضوع البحث، خلال رحلتهم الاستكشافية بالمدينة، لم يكن هو القماقم. فما سبب هذا القوس إذن؟ أولا لكون النحاس هو المادة المشتركة بين القماقم وبين سور المدينة، ثم إن ثمة روايات لهذه الحكاية تنسب تشييد المدينة إلى سليمان الذي يرد ذكره من بداية الحكاية إلى آخرها (٢٦).
أخيراً، وبصورة أعمق، لأن القاسم المشترك ما بين سائر فصول الحكاية هي موضوعة الزمن المعلق، إذ أن وضعية سكان مدينة النحاس (هذا القمقم الضخم) الذين هم سجناء للماضي تشبه تماما وضعية العفاريت المحبوسين في القماقم ووضعية العفريت المشدود داخل العمود، كما تشبه وضعية الملك كوش الذي يغيب جسديا لكنه يعهد بحكايته إلى لوح من الألوح على غرار الملكة المحنطة.

هناك أمر جدير بالانتباه، وهو أن الرحالة يدفنون أصحابهم الذين سقطوا من على السور وتهشمت عظامهم، لكنهم لا يفكرون البتة في دفن جثث سكان المدينة. بل يكتفون بإغلاق الباب من جديد عليهم، إما من أجل حمايتهم أو من أجل حماية أنفسهم منهم (وهذا هو الأرجح وذلك لكون مدينة النحاس هذه مخيفة جداً. إذا تأملنا الكلمات التي تتكون من الجذر: «ن ح س» فلابد من ملاحظة أنها ترتبط كلها بالشؤم والفاجعة. وهكذا فإن لفظة: نحس تعني: الشؤم والضر، وتعني نحس ونحس: «كان نذير شؤم وجلب النحس»، وتعني نحس عند الحديث عن سنة أو زمن: كثرة البلايا والفاجعة والقحط (٢٧). هذه الدلالات المختلفة تنسجم مع حكاية مدينة النحاس التي مات سكانها من جراء الجدب والنقص في المؤن، فأمست مدينة للأموات.

لكن ما يشغل بال المرء أكثر، في الحكاية، هي نقطة جزئية ترد في نص الملك كوش ونص الملكة، والمتعلقة بالسؤال التالي: متى صيغ هذان النصان؟ في جميع الحالات قبل وفاة بطليهما، إذ لا يمكن للراوي، منطقياً، أن يروي موته. لا يمكنه أن يقول مثلاً، «أنا ميّت أو متُّ». والحال أن هذا الملفوظ المستحيل يرد في مناسبتين اثنتين: –يختتم الملك كوش حكايته (المنقوشة على القبر) بهذه الكلمات: وصبرت لله على القضاء والبلاء حتى أخذ روحي وأسكنني ضريحي (٢٨). وحين تستحضر الملكة الجفاف الذي حل بالبلاد تنهي حكايتها (المكتوبة على اللوح) بالكلمات التالية: فمتنا جميعاً (٢٩).

يتعلق الأمر هنا، بتعبير أدق، بفضيحة دلالية (٣٠). وبطبيعة الحال يمكن التفكير في أدب محاورة الأموات في الجنة وفي جهنم (وبصفة خاصة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وفي المعراج الذي هو رواية لرحلة النبي عبر السموات وصولا إلى العرش). لكن مايميز حكايتناه هو أن الحوار الذي توره لم يجر في السماء أو في العالم الآخر، بل هنا في الأرض، وإن كان قد جرى في البلاد مجهولة وغير مستكشفة، وبما أن الأموات لايقوون، بطبيعة الحال، على الكلام فإنهم يردون وبطريقتهم الخاصة، يعنى بواسطة الكتابة، على الأسئلة التي يوجهها إليهم الرحالة، أو بالأحرى التي يوجهونها إلى أنفسهم. فالأموات يرفضون الخضوع للعدم ويضلون حريصين على

حكايتهم، التي لا تتبدل. لقد فني جسدهم ودفن أو تحنط وفارقته الحياة، إلا أنهم يلازمون الأمكنة: إنهم أطياف حنينية وأشباح حزينة.

يقترب هذا مما جاء في الأوديسا من وصول أوليس إلى بلاد الكيميريين، عند مدخل العالم السفلي، يقترب هذا من استحضار الأموات : وصلت السفينة إلى أوقيانوس العميق المجرى، والذي يحد الأرض، حيث بلاد ومدينة الكيميريين الملتفة بالضباب والغيوم. لا تشرق عليها الشمس بأشعتها، لا عندما ترتفع في كبد السماء ذات النجوم، ولا عندما تعود ثانية إلى الأرض من السماء[٣١]. فالأموات يتقدمون ويكلمون أوليس، حيث يعربون له عن حسرتهم لكونهم فارقوا الحياة وضوء النهار، كما يحدثونه عن الكيفية التي ماتوا بها. وهكذا سقط ألبينور من أعلى سطح : (...) فدقّت رقبتي عن سلسلة ظهري، فهبطت روحي إلى بيت هاديس. [٣٢]. كما يقول أجاممنون المقتول من طرف كلوتمنيسترا وعشيقها: (...) وحاولت أن أرفع يدي وأضرب القاتلة، رغم أنني كنت في عداد الأموات، مطعونا بالسيف. ولكن عديمة الحياء تلك، أشاحت بظهرها نحوي وبالرغم من أنني كنت في طريقي إلى بيت هاديس، فإنها لم تبد أي عطف نحوي، بأن تسبل جفني بأناملها، أو بأن تغلق فمي. [٣٣]. وهكذا، ففي مملكة الأشباح، ليس من الغريب أن يقوم المرء برواية موته.

يمكننا القول، دون أن نحمل النص أكثر مما يحتمل، إن رحلة البحث عن القماقم، في جزئها المركزي، تتوفر على ملامح النزول إلى الجحيم [٣٤]. والرحلة إلى مملكة الأموات واقتحام العالم السفلي المغلف « ضباب مظلم» حسب عبارة الأوديسا [٣٥]. كل شيء يتم كما لو أن الإحالة على الجحيم قد أزيلت من حكايتنا وتم تعويض كلام الأموات بالكتابة على الألواح. إلا أن هناك أثرا ما يزال مستمرا من الحالة السابقة، أي من الشفهية الأولى وهو أثر مزدوج لم يمح : الملك كوش حين يروي مؤاراته في القبر، والملكة وهي تقول : «فمتنا جميعاً».

يمكن أن يكون هذا الافتراض جائزاً أو قريباً من الاحتمال لو لم تكن الشمس تسطع على مدينة النحاس. والحال إنها توصف، بوضوح، في حكاية أخرى من حكايات الليالي، وهي حكاية أبي محمد الكسلان ، بكونها مدينة لا تطلع عليها الشمس [٣٦]. ويصل إليها المرء عن طريق وادٍ تحت الأرض.

حين يلمح الرحالة السود الذين يصطادون القماقم يظنون، للوهلة الأولى، أنهم عفاريت، وذلك بسبب مظهرهم المتوحش ولغتهم غير المفهومة (لكن الأمر الغريب هو أن ملكهم يتكلم العربية) . ويعيش هؤلاء الرجال الذين يوجدون في أقصى الأرض، داخل الكهوف، كما يتوفرون على طعام وافر بفضل سمك البحر وذلك خلافاً لسكان مدينة النحاس الذين ماتوا جوعاً وسط ثروتهم الطائلة . ثم إن حوار الأمير موسى مع ملكهم مباشر وفوري ؛ وبذلك يتم، للمرة الأولى، الاستغناء عن خدمات عبد الصمد الذي يتميز بخاصية فك الرموز ويترجم العلامات المكتوبة.

وحينما يسأل الملك الذي يحكم السود عن عقيدتهم يجيب بأنه عشية كل يوم جمعة يخرج رجل من البحر ويدعوهم إلى عبادة رب العباد. هذا الرجل هو الخضر، المرافق الشهير للإسكندر ذي القرنين، والذي أصبح خالداً بعد شربه من عين الحياة (٣٧).

إن القماقم، بالنسبة لهم، مشهد يومي وعادي إذ يعيشون في ألفة تامة مع العفاريت، ولا يبدون أي خوف أو اندهاش عندما يشاهدونهم وهم يطيرون إلى عنان السماء معلنين توبتهم. إنهم يستخرجون من البحر القماقم والسمك في الوقت ذاته. وإذا كانوا لا يعيدونها إلى الماء ويفتحون القماقم، فليس ذلك بغية تخليص العفاريت التي لايهتمون بمصيرها بل، فيما يبدو وحسب التعبير المازح لماردروس، بغية طبخ سمكهم وطعامهم (٣٨). وفي جميع الأحوال فإنهم لا يحاولون محاورة العفاريت أبداً، كما أن هؤلاء الجن، التائهين في حلم محير والشاردين وهم نائمون، يبدو أنهم لا يشاهدونهم، بل إنهم فعلاً لا يشاهدونهم لأن أعينهم موجهة نحو سليمان.

❖

لنعد إلى الخليفة عبد الملك لكي نقول (وربما سبق للقارئ أن فهم ذلك من قبل) إن هناك منافسة خفية بينه وبين سليمان، السلف العظيم ونموذج كل من يحلم بالسلطة أو يطمح إلى تنمية السلطة التي يتمتع بها. فعلى الرغم من أن الخليفة قد استطاع أن يحكم امبراطورية مترامية الأطراف، فإنه لا سلطة له على العفاريت. ولكي يرقى إلى مستوى سليمان ينبغي عليه أن يسيطر عليها. إنه ينجح، بمعنى ما، في تحقيق ذلك بدون أن يتجشم السفر أو يبذل أي جهد يذكر. فبمجرد إعطائه أوامر يتم تنفيذها في الحال، تمثل العفاريت بين يديه ذليلة خاضعة . ومع ذلك عليه أن يعترف بأنه لم يعط الله أحدا مثل ما أُعطي سليمان (٣٨). وعلى كل حال، فإن الحكاية التي يرويها طالب صحيحة، إذ ليس ثمة أدنى شك في حقيقة القماقم، مثلما ليس ثمة أدنى شك في تفوق سليمان. هذا التفوق تثبته الروايات ويتأكد بالعيان. وهكذا على الخليفة أن يكتفي بولاء عابر من طرف العفاريت، والذي هو ولاء مبني على الوهم.

تختلف نهاية الحكاية شيئاً ما في طبعة هَابِخْتْ، حيث لا يحمل الرحالة معهم سوى ثلاثة قماقم. يفتح الخليفة أُحدها و... يتكلم مع العفريت الذي يخرج من القمقم ثم يأمره بالعودة إليه فيطيعه العفريت. وبعد ذلك يضع عليه الخليفة الرصاص والختم ويضعه في خزانته (٤٠). وإذا كان لا يفتح القمقمين الباقيين فلأنه لا ينوي، فيما يبدو، تخليص الجن وإطلاق سراحهم، بل لكي يتأكد من صحة الأسطورة. ورغم أنه يشبع فضوله،فإنه لايستفيذ من هذا الامتياز إلى أقصى حد، إذ لا يوظف السلطة الاستثنائية التي حصل عليها. لكن بإمكانه أن يقوم بذلك.

ويتجلى غموض موقفه في الفعلين اللذين يقوم بهما بكيفية متتالية: في الوهلة الأولى يطلق سراح العفريت معارضاً بذلك إرادة سليمان. ثم يعمد، بعد ذلك. إلى حبسه من جديد للعودة إلى الوضعية الأولى. في الحالين معا يكرر سليمان، بل هو سليمان. فباستطاعته أسر الجن وإطلاق سراحهم، تماماً كما كان يفعل نموذجه (سليمان) . لكنه يعلم بأنه يقوم بذلك باسم سليمان : فما كان الجني ليعود إلى القمقم لو أنه اكتشف الهوية الحقيقية لمن يخاطبه، بل كان من الممكن أن يناصبه العداء. لا يمكن للمرء أن يطلق سراح جني محبوس في قمقم منذ زمن بعيد بدون عاقبة سيئة . وإذا تم إطلاق سراحه، لسبب من الأسباب، فيلزم تجنب أي حوار معه، يلزم بالخصوص عدم إخباره بوفاة سليمان. هذا هو الدرس المستفاد من حكاية الصياد والجني : فبمجرد أن يعلم العفريت من الصياد بأن زمن سليمان قد ولى، يقرر أن يقتله وأن يدشن حياته الجديدة بقتل منقذه معتقداً، للوهلة الأولى، أنه سليمان. وقد سبق ورأينا بأن الرجال المتوحشين يتجنبون التدخل في شؤون العفاريت، كما أن الخليفة، بدوره، يحرص على عدم إخبار الجني بالحقيقة، فيقوم، لمزيد من الحيطة والحذر، بسجنه من جديد مبعداً، بذلك، خطورة أية مواجهة ذات عواقب غير متوقعة.

وإذا كان الخليفة يحتجز القماقم، القابلة للانفجار، في غرفة خزائنه، فذلك لأنه يحتفظ لنفسه، مع ذلك، بحق فتحها كلما رغب في ذلك، ليتأكد من سلطته على العفاريت. إن القماقم، إذن، هي بمثابة كتب تغري بمعاودة قراءتها. وربما لهذا السبب لا يأمر الخليفة بأن تكتب حكاية القماقم، فهي توجد في هذه القماقم نفسها ويمكنه، في أية لحظة يشاء، إطلاق سراحها والنظر إليها وقراءتها ثم حبسها من جديد.

❖

هوامش الفصل السادس

(١) انظر حول هذه الحكاية : عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٢١-٣٢.

(٢) انظر: L. Grinzberg, The Legends of the Jews, Philadelphia, 1954, IV, P. 153

(٣) Edgar Allan Poe, "Manuscrit trouvé dans une bouteille " in Histoires extraordinaires , Livre de poche, 1972, p. 251-269

(٤) النص العربي : طبعة القاهرة، III، ص. ٣٥ -٤٩ طبعة هابخت IV ، ص. ٣٤٣ - ٤٠١. الترجمات: ماردروس، I، ص. ٧٨١ - ٧٩٥.

(٥) ماردروس، I، ص. ٧٨٢.

(٦) القرآن الكريم، سورة سبأ، آية ١١.

(٧) ماردروس، I، ص. ٧٨٢.

(٨) ط. هابخت، VI، ص. ٣٤٤.

(٩) Kazimirski, Dictionaire arabe- farnçais, Tome second, P 94

(١٠) ط. هابخت، VI، ص. ٣٤٤ - ٣٤٥

(١١) المصدر نفسه، ص. ٣٤٦.

(١٢) المصدر نفسه، ص. ٣٥١ ٣٥٤.

(١٣) ورد ذكر تيه الجد في ترجمة فايل (II، ص. ٢٦٩) وكذا في ترجمة بورطن (IV ، ص. ٢١١٣) .

(١٤) ط. القاهرة، III، ص. ٤٥.

(١٥) انظر : تزفطان تودوروف، Poétique de la prose ، مرجع مذكور، ص. ٨٢.

(١٦) حين طلبوا منه أن يدلهم على الطريق المؤدية إلى مدينة النحاس أجابهم بالإشارة فقط كأنه إنسان آلي (ط. القاهرة، III، ص. ٤٢).

(١٧) المصدر المذكور، ص. ٤٧.

(١٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها. انظر :

Andras Hamori, "An Allegory from the Arabian Nights: The City Of Brass", dans On the Art of Medieval Arabic Lierature, Princeton University Press, 1974, P. 157.

(١٩) ط. القاهرة، III، ص. ٤٦.

(٢٠) المصدر نفسه، ص. ٣٨.

(٢١) المصدر نفسه، ص. ٣٨ - ٣٩

(٢٢) المصدر نفسه، IV، ص. ٢٣٠.

(٢٣) المصدر نفسه، III، ص. ٢٥٥.

(٢٤) المصدر نفسه، IV، ص. ٢١٠ انظر : Nikita Elisséeff, Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits, Beyrouth, 1949, P. 90.

(٢٥) انظر : أندرش حاموري، مرجع مذكور، ص. ١٥٣.

(٢٦) النحس : الجهد و الضر (...) أيام نحسات، وهي من المشؤومات (...) والنحاس : الدخان الذي لا لهب فيه. ، اللسان، مادة «نحس».

(٢٧) ط. القاهرة، III، ص. ٣٩.

(٢٨) المصدر نفسه، ص. ٤٧.

(٢٩) من المعلوم أن الكتب الخمسة التي تسمى الأسفار الخمسة منسوبة إلى موسى. والملفت للنظر أن هذا الأخير يصف موته ومأتمه (سفر التثنية، 5 - XXX 7). ويمكن الإشارة كذلك، في سياق آخر، إلى حكاية إدغارألان بو La vérité sur le cas de M. Valdemar

حيث تصرخ إحدى الشخصيات الميتة والخاضعة لتجربة مغناطيسية : أقول لكم إنني ميت. في تحليله لهذه الحكاية أشار رولان بارت إلى أنه في المجموع المثالي لكل الملفوظات الممكنة للغة يعد الجمع ما بين ضمير المتكلم (أنا) والمسند «ميت» «هو بالتحديد الملفوظ المستحيل جذريا».

("Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", in C. Chabrol éd., Sémiotique narrative et textuelle Larousse, Paris, 1973, p. 48)

(٣٠) أوديسة هوميروس، ترجمة أمين سلامة، الطبعة الثانية، ١٩٧٧ - ١٩٧٨، دار الفكر العربي، ص. ٢٧٧ - ٢٧٨.

(٣١) المرجع المذكور، ص. ٢٨٠. هاديس هو سيد العالم السفلي، تصوره الميثولوجيا اليونانية كإله يتربع على عرش مملكة الأموات ويحكم، بقساوة، على أرواحهم. (المترجم).

(٣٢) المرجع المذكور، ص. ٢٩٢.

(٣٣) بالمعنى اليوناني. (المترجم)

(٣٤) المرجع المذكور، ص. ٢٧٩.

(٣٥) ط. القاهرة، II، ص. ١١٤.

(٣٦) انظر : الثعلبي، قصص الأنبياء، بيروت، بدون تاريخ، ص ٢٠٦.

(٣٧) ماردروس، I، ص. ٧٩٤.

(٣٨) ط. القاهرة، III، ص. ٤٩.

(٣٩) ط. هابخت VI، ص. ٤٠٠ - ٤٠١.

❖

الفصل السابع

الخيط والإبرة

وكان إدريس أول من خط بالقلم،
وأول من خاط الثياب ولبس المخيط،
وأول من نظر في علم النجوم والحساب.

الثعلبي، قصص الأنبياء

الحكايات مدرسة للحكمة، غير أنه يلزم وقت طويل لاكتسابها. لذلك لاتلتفت شهرزاد نحو الملك لتدله على الفائدة الواجب استخلاصها، إلا بعد الانتهاء من رواية جميع حكاياتها: فكنت تعجب مما وقع لك من قبل النّسا (١). وإنه قد وقع للملوك الأكاسرة قبلك أعظم مما وقع لك(...) وفي هذا كفاية للعاقل وموعظة للعالم (٢). لقد كانت الحكايات مرايا تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن، بفضلها، من التغلب على عزلته. ومن ثم فإن حالته، بعيداً عن أن تكون وحيدة، تندرج ضمن حالات مماثلة، إذ استطاع، من فرط تماهيه مع شخصيات خيالية، أن يكتسب رؤية جديدة للأشياء ويتخلى عن حقده.

والحال، أن ثمة مريضاً آخر في حاجة، هو أيضاً، إلى الحكايات: إنه قارئ الليالي. فمنذ الأسطر الأولى يتوجه إليه مصنف الكتاب بعبارات تذكرنا بعبارات شهرزاد: «إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر. فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين. فمن تلك العبر الحكايات التي تسمى «ألف ليلة وليلة» (٣).

يستعمل النص لفظة عبرة التي تعني التحذير والموعظة والمثل. العبرة هي المفعول الذي تخلفه الحكاية، والطريق الذي تفتحه في وجه الاعتبار والتفكر. من المفيد ملاحظة أن «عبرة» قريبة من فعل عبر الذي يعني قطع الوادي من عبره إلى عبره (٤). مبدئياً كل مستمع لحكاية ما يشعر بأنه معني بالأمر، ولهذا فإنه يقطع المسافة التى تفصله عن الذي يحكي في غالب الأحيان حكايته الخاصة. في البداية، إذن، يوجد كل من الراوي والمستمع على ضفتي نهر. وإذا كان هذا اللقاء الثنائي موسوماً بعدم التفاهم بل وبالعداء، فإن التقارب والاتصال يبدأ في التحقق تدريجياً: المستمع يعبر الجسر الذي أقامته الحكاية، ويلتحق بالضفة التي يوجد عليها الراوي.

من هو القارئ الجيد لليالي؟ على أية حال ليس هو الذي يرى فيها فقط، حكايات عجيبة صالحة للتسلية والتعجب. إن القارئ الجيد هو الذي يستجيب لشرطين اثنين: عليه، أولاً، أن يستعمل العبرة، أي أن يفكر في مصيره حينما يعلم بما حصل للآخرين. فالحكايات عبارة عن نماذج توجه الاختيارات وتنير السلوك. هذا ما يؤكده مصنف الليالي الذي يرى في استعمال العبرة

وفي التعليم بوساطة الأمثلة ممارسة للورع، وخضوعاً وامتثالاً لإرادة الله الذي يأمرنا بالتأمل في حكايات السابقين كي نعلم حدودنا ولا نزيغ.

ثانيا، القارئ مدعو، ضمنيا، إلى كتابة الحكايات، أو إعادة نسخها بحروف من ذهب إذا أمكن، كما تفعل العديد من شخصيات الليالي. ما إن تنسخ حتى تصبح رهن إشارته، باستمرار، لتزويده بالمتعة والمعرفة. فعلى أي مادة تستحق أن تكتب ؟ إنها مهددة بالخارجية والغربة في حالة ما إذا سجلت في كتاب. لهذا سيكون من الأفضل، إذن، كتابتها على الجسد، وإن اقتضى الأمر، ويا للرهبة ! ، على طرف العين.

❖

وبالفعل، هناك جملة في الليالي تتردد كثيراً وتثير الحيرة بل الخوف إذا ما ارتأينا أن نأخذها بحرفيتها (وهل هناك اختيار آخر مادامت تحيل على الحرف، على العلامة المكتوبة ؟)؛ جملة تركز على العين في علاقتها بالكتابة والخياطة ؛ جملة، بتقريبها بكيفية خطيرة بين عضو البصر وبين الإبرة، تهدد من يقرؤها أن يصاب فجأة بالعمى.

ترد للمرة الأولى في حكاية التاجر والجني التي تفتتح الدورة السردية لشهرزاد. يتوقف أحد التجار، أثناء سفره، تحت شجرة، ثم يتناول بعض التمار ويرمي بالنوى بعيداً. وما إن ينتهي من أكل التمر حتى يبرز له جني ينوي قتله بحجة أن نواة أصابت صدر ولد الجني وقتلته ! . يتمكن التاجر، مع ذلك، من الحصول على مهلة أقصاها سنة واحدة ليعود على إثرها إلى المكان ذاته. ثم إنه يلتقي بشيخ ويروي له حكايته. وبعد أن ينصت إليه الشيخ باندهاش يقول له : والله مادينك إلا دين عظيم وحكايتك حكاية عجيبة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر (٥).

يعتقد الشيخ، إذن، بفعل اندهاشه مما سمع، أن من واجب الحكاية أن تكتب على العين: عينه هو وأعين الناس جميعهم. ويبلغ به التأثر إلى درجة سعيه إلى إدماج الحكاية في كيانه، إلى أن تصبح جزءً منه، أن يلحقها ببصره، أن يبصر من خلالها : إنها تعنيه وتخصه. تجاوز الحكاية إطارها وتجبر المستمع، من خلال تهديده، بأن يفعل شيئاً ما. لن يفارقها أبدا، سيحملها معه وعليه، ستشكل الحكاية، حين تخاط على آماق البصر، عينا ثانية، عينا داخل العين. سوف تنوب العين عن الأذن. يخشى الشيخ أن ينسى الحكاية، أو على الأقل أن ينسى الغاية من حكايتها. لذا فمن واجبه حمايتها والحفاظ عليها بتسجيلها على القسم الأكثر هشاشة في جسده، القسم الأنفس والأعلى.

حكاية التاجر هي الحكاية الوحيدة في الليالي التي ترد فيها الجملة المرتبطة بالعين على لسان المستمع. أما في حكايات أخرى فإن الشخوص –الرواة هم الذين يوظفون مثل هذه الجملة حينما

يشرعون في حكي مصائبهم، مثلما هو الأمر في حكاية الملك الشاب الذي يتحجر نصف جسده الأسفل بفعل سحر زوجته [٦]. وحكاية الصعاليك الثلاثة [٧]. وحكاية قمر وبدور [٨]. وحكاية الشاب العماني [٩]. هؤلاء الرواة لا يروون حكايات غريبة عنهم أو حكايات لم يعرفوها إلا عن طريق السماع، بل يتعلق الأمر بالحكاية التي تخص كل واحد منهم، حكاية عاشوا أحداثها وتورطوا فيها:(...) لقد جرى لي حديث عجيب وأمر غريب لو كتب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر [١٠]. عندما يبدأون في الحديث يكونون في موقف صعب جداً، أي أن سلامتهم تكون مهددة أو حياتهم معرضة للخطر .إن العبارة التي يتلفظون بها تدل على حكاية جسيمة ومؤثرة. وهذا يعني أن هذه العبارة لا يمكن أن تتلاءم مع حكاية هزلية مثل حكاية حلاق بغداد وإخوته. يعيش كل واحد من هؤلاء مغامرة لا يتمكن من الخروج منها بسلام. لكن الأحداث الفكاهية الهزلية لا تترك أي مجال للرأفة والشفقة. إن الحلاق، وهو يروي حكاية إخوته، لا يرمي إلى إثارة شفقة المستمعين بقدر ما يبحث عن وسيلة لإضحاكهم. فالإبرة والعين لا تلتقيان إلا عندما يتعلق الأمر بحكاية مأساوية.

لا توجد هذه العبارة المعمية، حسب علمي، إلا في الليالي. ألفيتها بصيغة أخرى في كتاب الحيوان للجاحظ (الرجل ذو المؤق البارز!) : إن العلم ليعطيكم على حساب ما تعطونه، ولو استطعت أن أودعه سويداء قلبي، أو أجعله محفوظاً على ناظرى، لفعلت [١١]. لا تنقصنا هنا سوى الإبرة. بيد أنها حاضرة بصورة ضمنية، إذ بأية سن حادة أخرى سيخاط العلم على سويداء القلب وعلى آماق البصر؟.

هناك حكاية ينبغي أن تخاط على مؤق البصر، بجانب الأنف، على هذا الفضاء الصغير جدا. فبأي خيط سوف يتم ذلك؟ إن الإحالة على الخياطة ليست مدعمة بالإبرة فقط، بل بفعل «كتب» الذي يعني، في الوقت ذاته، الكتابة والخياطة [١٢]. إن الكتابة ضرب من الخياطة.

لنحاول رؤية دلالة هذه العبارة؛ ولنلاحظ قبل كل شيء أن وظيفتها انتباهية من حيث إنها تتدخل بوصفها إجراءً افتتاحياً وعلامة على البداية. إنها تهدف إلى إثارة الانتباه وشد الاهتمام. وفضلا عن ذلك، فإن هذه العبارة تقوم بالتعليق على الحكاية التي تؤطرها وتثني عليها مسبقاً. هذه الحكاية التي تعرض باعتبارها ذات قوة خاصة و ذات قيمة نفيسة جداً. لا يليق بنا، إذن، أن نتلقاها بنوع من اللامبالاة، بل بالتقدير والتبصر والرهبة أيضاً.

صحيح أن تلك العبارة لا تفتتح بها إلا حكايات قليلة فقط، غير أنه يمكن أن تستهل بها حكايات أخرى، تلك الحكايات التي تصف تجربة أليمة وحزينة. بل إنها تصلح أن تكون بمثابة استهلال لكتاب الليالي الذي يعرض،كما سبقت الإشارة، سيرة القدماء بوصفها موضوعاً للاعتبار من طرف أخلافهم. إن القارئ مدعو، بعبارة أخرى، إلى كتابة الكتاب على مؤق بصره من الأفضل، ربما، إغماض العينين وصرف النظر عن سن الإبرة الحادة. وهذا ما قام به كالان، الذي أفزعه الأفق القاسي الذي تفتحه. ومن ثم قرر التغاضي عنها وإبعادها من ترجمته، مقصياً ومبعداً، بذلك، اللغز الأكثر إقلاقاً وإثارة للحيرة في الليالي. وبطبيعة الحال، فهو لم يقص تلك العبارة بصفة

نهائية، بل إنه يذكرها في الحكاية التي سماها بـ «التفاحات الثلاث» ، إلا أننا لا نتعرف عليها نظراً للطابع المهذب الذي أضفاه عليها : (...) لو تم تدوين كل ما جرى بيني وبين هذه السيدة لكانت الحكاية مفيدة لكل الناس[١٣]. لقد أزال بـ ترجمته لها، أي بإعادة كتابتها، سرها ومنطقتها المظلمة، حولها إلى جملة مبتذلة، عادية وغير مرئية. ومع ذلك فإن العين والإبرة تقضان مضجعه، إذ يشير في حكاية التاجر والجني إلى أن نواة التمرة لا تصيب صدر ولد العفريت بل عينه[١٤]. إنها كيمياء مجهولة للغاية تلك التي عملت على تحويل الإبرة الموجهة إلى القارئ إلى نواة صيرت ولد الجني أعور قبل أن تقتله.

نعم، إن العبارة مرعبة. فأن يفقأ المرء عينيه على إثر سماع حكاية هو فعل تمكن أوديب وحده من إنجازه. صحيح أن الأمر كان يتعلق بحكايته الخاصة المروية من طرف تيرزياس، العراف الأعمى. فباستثناء الصعاليك الثلاثة الذين أصبحوا عوراً إثر ظروف درامية، لا أحد، ربما، من أبطال الليالي استطاع تسجيل حكايته على عينيه. لقد روى الصعاليك كيف فقدوا العين اليسرى (العين اليمنى حسب طبعة محسن مهدي) . فالأول والثاني يفتتحان حكايتهما بذكر العبارة المشهورة ؛ يذكران بالتحديد، هما المصابان بالعور، تلك الجملة التي تفقأ العين. إن حكايتهما منقوشة بإبرة القدر على الحدقتين المطفأتين لكل منهما. إنها تظل هناك غير قابلة للمحو، ترافقهما حيث حلاً. العين المفقودة تلخصها وتعرضها وتشخصها أمام أنظار الجميع. إن النظر، بمثل هذه السمة، يتغير فيبدو العالم جديداً. غير عادي. العور الثلاثة يتوفرون على أفق متباين للأشياء، ورغبتهم غير المعلنة تكمن في استدراج السامعين إلى اقتسام وجهة نظرهم الخاصة، أي أن يفقأوا العين اليسرى: أروي لك حكايتي وتمنحني عينك، العين التي أفتقد.

لكن لا أحد بإمكانه أن يقوم بهذه التضحية. من المفروض أن تكتب الحكاية على آماق البصر، لكن لا يتم ذلك، إذ أن هناك حقيقة مرة تتضمنها العبارة، وتتجلى في كون المتلقي غير مبال وغافلاً وجحوداً، وأن الحكاية لن توفر له مادة للتفكير والاعتبار، وذلك لكونه لا يعرف التفكير ولا ينظر إلى صورته في المرآة المنتصبة أمامه. إنه لا يستوعب أسلوب الأمر والرجاء المعبر عنه أو الخفي، ذلك الرجاء الثاوي خلف الحكاية، وخلف كل حكاية وهو : لا تنسني فإنني أتحدث عنك.

فالحكاية، إذن، لن تكتب بالإبرة على آماق البصر، بل بالقلم على أوراق كتاب. والحال، أن هذه اللحظة التي سجلت فيها الحكاية ودونت، والتي لا يوجد بعدها أي شيء يستحق الحكي، هذه اللحظة النهائية هي في الحقيقة ابتدائية وافتتاحية. وبالفعل، فإن الحكاية كتبت قبل أن تروى، قبل أن يعيش البطل مغامراته، بل حتى قبل أن يولد. الحكاية مسجلة في كتاب أصل هو منبع ومصدر لكل ما يتم إنتاجه في العالم، وجميع الكتب تنبثق منه. كل شيء مسجل ومنقوش في هذا الكتاب اللامرئي واللامقروء، والذي يعمل على إنجاز النص وتمظهره بوساطة الأحداث والحكايات. وكل ما ينكتب ليس سوى إعادة إنتاج لهذا الكتاب الأصل الذي تم تحريره منذ بدء الزمن.

كل شخصية من شخصيات الليالي، تحمل على جسدها، موجزاً من هذا الكتاب الأولي، من هذا النص الذي يحدد مصيرها ويتحكم في أبسط حركاتها.

ومع ذلك، فإنها لا تتمكن من قراءته، لا لأنها قارئ سيء، بل بالأحرى لكون العين عاجزة عن رؤية ما هو مكتوب على الجبين. وبالفعل، فعلامات القدر مسجلة على هذا القسم الأعلى من الوجه. وقد آن الأوان لذكر عبارة أخرى من الليالي : وهذا ما كان مكتوباً على جبيني ومقدرا علي في الغيب [١٥]. أو أيضاً : (...) لا تنفع حيلة مع القدر، والذي على الجبين مكتوب ما منه هروب[١٦]. إن الشخصية المنحدرة من كتاب كل شيء فيه مقرر سلفاً ستصل، في نهاية المطاف، إلى كتاب آخر تسجل فيه حكاياتها، كتاب بمثابة صدى وانعكاس للأول. هكذا يفرض المكتوب ذاته أولاً وآخراً، بدء وختاماً.

❖

هوامش الفصل السابع

(١) كذا في النص.
(٢) طبعة هابخت، XII، ص.٤١٢ – ٤١٣
(٣) ط. القاهرة، I، ص. ٢.
(٤) القاموس المحيط، المجلد الثاني، باب الراء. ترد لفظة عبرة في القرآن الكريم غالبا للدلالة على الدرس الواجب استخلاصه من قصص الأمم السالفة، أو من تأمل الظواهر الطبيعية. وجاء في اللسان، مادة، عبر : عبرت النهر والطريق أعبره عبرا إذا قطعته من هذا العبر إلى ذلك العبر (...) والعبرة : العجب. واعتبر منه : تعجب. وفي التنزيل : فاعتبروا يا أولي الأبصار، أي تدبروا وانظروا فيما نزل (...) العبر : جمع عبرة، وهي كالموعظة مما يتعظ به الإنسان ويعمل به ويعتبر ليستدل به على غيره. والعبرة : الاعتبار بما مضى.
(٥) ط. القاهرة، I، ص، ٧.
(٦) المصدر نفسه، ص. ٢٠ .
(٧) المصدر نفسه، ص، ص. ٣٠، ٣٣.
(٨) المصدر نفسه، II، ص. ٤١.
(٩) المصدر نفسه، IV ص. ٢٠٤.
(١٠) المصدر نفسه، I، ص. ٢٥
(١١) كتاب الحيوان، I، ص. ٦١.
(١٢) كتب الشيء يكتبه (...) خطه (...) وكتب السقاء والمزادة والقربة، يكتبه كتبا : خرزه بسيرين، فهي كتيب، وقيل هو أن يشد فمه حتى لا يقطر منه شيء. وأكتبت القربة : شددتها بالوكاء (...) كتبت البغلة إذا جمعت بين شفريها بحلقة أو سير (لسان العرب، مادة كتب).
(١٣) كالان، I، ص. ٢٩٦.
(١٤) المصدر نفسه، ص. ٤٦.
(١٥) ط. القاهرة، I، ص. ١٥٥.
(١٦) المصدر نفسه، . II، ص. ٣٢٣.

❖

بيبليوغرافيا

الطبعات :

- طبعة القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٣١١ هـ، ٤ مجلدات.
- طبعة هابخت -فلايشر، بريسلو، ١٨٢٤ - ١٨٤٣ ١٢ مجلداً.
- طبعة محسن مهدي، ليدن، ١٩٨٤، مجلدان.

الترجمات :

Antoine Galland, Les Mille et Une Nuits, Gamier- Flammarion, Paris, 1965, 3 vol. (édition Princeps: 1704 - 1717). 1828, 3 vol
G. S. Trébutien, Contes indédits des Mille et Une Nuits Paris, 1828, 3 vol.
Gustav Weil, Tausend und cine Nacht, Karl Müller Verlag, Erlangen 1984, 4 tomes en scux volumes (reproduction de l'édition originalc de 1885).
Richard F. Burton, Thousand Nights and a Nigh, The llcritage Press: New Yort, 1934, b tomes en trois volumes (édition princeps, 1885).
Joseph- Chartes Mardrus, Le Livre des mille et une nuits, Robert Laffont, Coll "Bouquins", Paris, 2 vol. (édition princeps: 1899-1904).
Jamal Eddine Bencheikh et André Miquel, Les Mille et Une Nuits Gallimard, Coll. "Folio" Paris 1991 2 Vol

الدراسات :

- كيليطو (عبد الفتاح)، الحكاية والتأويل، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- مهدى (محسن)، الحكاية التمثيلية في كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة دراسات عربية وإسلامية، القاهرة، العدد الثالث، ١٩٨٤.

١٠٧

Bencheikh (Jamal Eddine) , Les Mille et Une Nuits ou la Parole prison niére, Gallimard Paris, 1988.
Bencheikh (Jamal Eddinc), Bremond (Claude) et Miqucl (André), Mille et Un Contcs de la Nuit, Gal.limard, Paris, 1991.
Clinton (Jerome), "Madness and Cure in the 1001 Nights", Studia ls Iamica, 61, 1985.
Elisséeff (Nikita), Thèmes et Moufs des Mille et Une Nuits, Beyrouth 1949.
Grotzfeld (lleinz), Neglccted Conclusions of the Arabian Nights", Joumalof Arabic Litcrature, vol. XVL 1985.
Hamori (Andras), On the Art of Medieval Arabic Litcrature, Princeton University Press, 1974.
Miquel (André), Sept contes des Mille et Une Nuits, Sindbad, Paris, 1981.
Todorov (Tzvetan), Poétique dc la prose, Seuil, Paris, 1971.

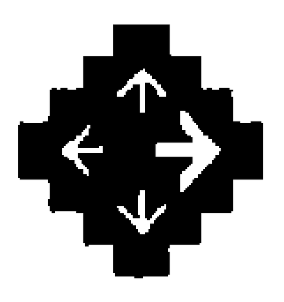
معجم المصطلحات

- Compilateur	مصنف
- Divinité	ألوهية
- Double antithétique	بديل ضدي
- Formules propitiatoires	زمانية مزدوجة
- Histoire (conte, récit)	عبارات تعزيمية
- Homonyne (son)	حكاية
- Inaugural	سميه
- Instance	افتتاحي —تدشيني
- Initiation	محفل
- Lecture -Communion	مسارة
- Oralité	قراءة —تواشجية
- Poéme gnomique	شفهية
- Quête	قصيدة حكمية
- Récit exemplaire	بحث
- Reconnaissance	حكاية تمثيلية
- Scandale sémantique	اعتراف — تعرف
- Transmission	فضيحة دلالية
	توريث — انتقال

❖

فهرس

❖



إصدارات شرقيات

دار لنشر الأعمال الإبداعية المتميزة
في إخراج طباعي متميز

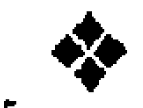
روايات

اللجنة/ صنع الله إبراهيم
وكالة عطية/ خيري شلبي
رائحة البرتقال/ محمود الورداني
وردية ليل (الكتاب الأول)/ إبراهيم أصلان
حجارة بوبيللو/ إدوار الخراط
أوراق زمردة أيوب/ بدر الديب
صخب البحيرة/ محمد البساطي
متون الأهرام/ جمال الغيطاني
العاشق والمعشوق/ خيري عبد الجواد
داخل نقطة هوائية/ وائل رجب
هاجس موت/ عادل عصمت
تفريغ الكائن/ خليل النعيمي
اسم آخر للظل/ حسني حسن
تصريح بالغياب/ منتصر القفاش

★ قيد النشر

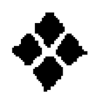


قصص



شعر

فقه اللذة/ حلمي سالم
لا نيل إلا النيل/ حسن طلب



عيون الأدب الأجنبى

عبدة الصفر / ألان نادو
مدام بوڤاري / جوستاڤ فلوبير
المكان / أني إرنو
الكلمات / چان پول سارتر
الأحمر والأسود / ستندال
الآثار الشعرية الكاملة / إديت سودرجران
چاز / توني موريسون
ويليام بتلر ييتس: قصائد مختارة/ ترجمة د. حسن حلمي
اغتيالات للذكرى / ديديه دينانكس
البحث عن الزمن المفقود: الجزء الأول / مارسيل پروست
الربيع وفصول أخرى / ج. م. ج. لوكليزيو
ديرپارم / ستندال*
الأسير العاشق / چان چينيه*
الضفة الأخرى / چوليان جراك*
أعمال رامبو الكاملة/ أرتور رامبو*
البحث عن الزمن المفقود: الجزء الثاني / مارسيل پروست*
البحر والسم / شوساكواندو*



دراسات ثقافية عربية

مسرح الشعب/ د. علي الراعي
من أوراق الرفض والقبول/ فاروق عبد القادر
البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث/ د. سيد البحراوي
الكتابة عبر النوعية/ إدوار الخراط

يوميات الحب والغضب/ فريدة النقاش
أفق الخطاب النقدي / د. صبري حافظ
الاقباط في وطن متغير / د. غالي شكري
العين والإبرة/ عبد الفتاح كيليطو
نقد بلا سلطة / د. غالي شكري*



دراسات ثقافية أجنبية

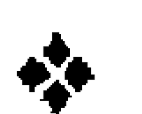
مدخل إلى الأدب العجائبي/ تزفيتان تودوروف
الوضع ما بعد الحداثي/ جان - فرانسوا ليوتار
مجتمع الفرجة/ جي ديبور
تاريخ القرصنة البحرية/ ياتسيك ماخوفسكي
الاغتراب/ ريتشارد شاخت
حدود حرية التعبير/ مارينا ستاج
أزمة منتصف العمر/ مجموعة من المؤلفين
القصة.الرواية.المؤلف:دراسات في نظرية الأنواع الأدبية
المعاصرة/ ترجمة: خيري دومة*
كبش الفداء/ رينيه چيرار*
مدخل إلى الشعر الشفاهي/ پول زمتور*
نشوء الرواية/ إيان وات*



كتاب شرقيات للجميع

قصص التحول في الأدب العالمي الحديث:
الأنف/جوجول ◆ المسخ/كافكا ◆ الشدي/روث
أيام من حياتي / هرمان هسه
من مجمرة البدايات / محمد عفيفي مطر
أثر العابر / أمجد ناصر
خطوط الضعف / علاء خالد

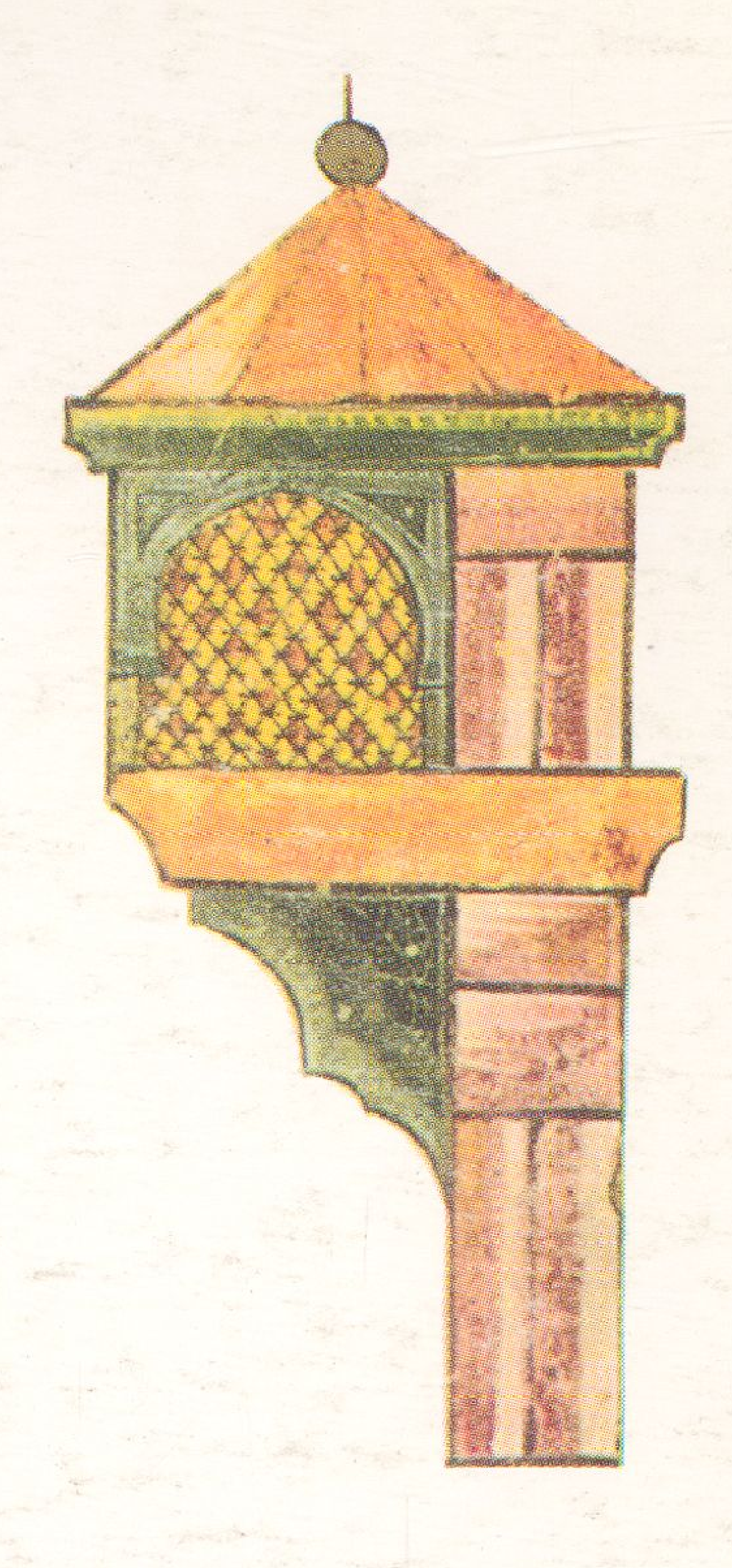
شهرزاد في الفكر العربي الحديث / د. مصطفى عبد الغني
ثمة موسيقى تنزل السلالم / علي منصور
حمار البحر / خالد عبد المنعم
ممر معتم يصلح لتعلم الرقص / إيمان مرسال
إغواء الغرب / اندريه مالرو
في البحث عن لؤلؤة المستحيل / د. سيد البحراوي
حوريات البحر: مختارات قصصية / ترجمة إدوار الخراط
صمت قطنة مبتلة / فاطمة قنديل
الدليل اللغوي العام / سليمان فياض
قصة الأدب الفرنسي /د أمينة رشيد
«... وليلة» / صفاء فتحي
الكتابة/ مارجريت دوراس
لا أحد يأتي هذا المساء/محمد موسى
أيورق الندم / سعد الحميدين
حواس خاسرة/ منعم الفقير
صورة شخصية في السبعين / چان پول سارتر
طيور جديدة لم يفسدها الهواء / طارق إمام
سراب التريكو / حلمي سالم
معجم تفسير الأحلام في ضوء علم النفس الحديث/ توم شيتوايند*



فنون

ناجي العلي في القاهرة/ ناجي العلي
(بالاشتراك مع دار المستقبل العربي)
لغة السينما / علي ابو شادي *

❖



«هل خطر ببالكم، ذات يوم، أن تكتبوا على آماق بصركم، بواسطة إبرة جد حادة، حكاية برمتها تحمل عبرة أخلاقية ؟ كلا بالطبع. سيكون الأمر مؤلماً للغاية ومستحيلاً على أية حال. إنها، مع ذلك، الاستعارة التي يستخدمها، في غير ما مكان، راوي ألف ليلة وليلة كي يبرز في النهاية الطابع الوَعْظي للحكاية. هل يتعلق الأمر باستعارة حقاً ؟ حرفيا أَجَلْ. لكن ينبغي معرفة أنه وراء هذا المستوى الحرفي ذاته توجد سلسلة من القوى العاملة، هناك قوى الكلام بكل تأكيد، شريطة التأكيد على أن الكلام مرعب، يورط حياة من يتلفظ به بل وحياة العالم. يمكن لهذا الكلام، عند الطلب، أن يحيي أو يميت، أن يدعو الأموات لإسماع صوتهم وأن ينتقل إلى شخص آخر يستغل، على التوِّ، بعضاً من خصائص بل ومن مصير الشخص الذي ذكره.

هكذا يستثمر عبد الفتاح كيليطو، بنجاح نادر، الصور المتعددة التي يمكن أن تأخذها الكلمات دون أن يستطيع المرء، في آخر الأمر، وبعد انتهاء الحكايات، أن يقرر إنهاء مغامرة الليالي. إنها، على العكس، تدعونا لتمديدها لئلا نموت - على الأقل ذلك الموت المشار إليه - بسبب تدهور في الروح. إن هم التأريخ، عند كيليطو، يفسح المجال، هنا، لمبتكر الأخيلة، ولماذا لا نقول للحالم. لكن الحلم كثيراً ما يكون أكثر إعراباً وأكثر صدقاً».

